مصادر الثقافة المسرحية

د. أبو الحسن سلام
قسم المسرح بآداب الإسكندرية
أستـاذ الدراسات المسرحية المشارك
جامعة الملك سعود - جامعة الاسكندرية

١٩٩٩

مركز الاسكندرية للكتاب
٤٦ شارع الدكتور مصطفى مشرفه - اسكندرية
ت : ٤٨٤٦٥٠٨٠

الأهداء

إلى أبي الشيخ (عبد الحميد أحمد سلام)
رحمه الله وأثابه وغفر له

الفهرست

المبحث الأول

(مجلة المسرح مصدرا للثقافة المسرحية)

المبحث الثاني

(الكتابات النقدية في الصحف المصرية مصدرا للثقافة المسرحية

المبحث الثالث

(مقدمات النصوص المسرحية المترجمة في) سلسلة "روائع المسرح العالمي" مصدرا للثقافة المسرحية

حول فكرة هذه الدراسة
الوصفية

جاءت فكرة هذه الدراسة خلال عملي معاراً بقسم الإعلام بجامعة الملك سعود – استاذا مشاركا للدراسات المسرحية – تلبية لحاجة الباحث المسرحي الملحة للمصادر الصحفية التي تستهدف القارىء المثقف والمهتم بالحركة المسرحية عن طريق العروض المسرحية مدخلا للنص المسرحي المترجم والمؤلف أو المقتبس، من خلال ما تمن به عليه الحركة النقدية في بعض المجلات الثقافية المتخصصه وكذلك مقدمات المترجمين في سلسلة "روائع المسرح العالمي" وغيرها من السلاسل المسرحية .

الى جانب مقدمات الكتاب أنفسهم . غير أن هذا المجال لا تحدّه حدود؛ لذلك رأيت أن تكون هذه الدراسة في عدة أجزاء ، فموضوع المصادر في مجال المسرح موضوع واسع، ومتشعب. ولئن أوقفت هذا الجزء (الأول) من هذه الدراسة على المصادر الصحفية للثقافة المسرحية، وعند مقدمات النصوص المسرحية المترجمة في العربية في سلسلة "روائع المسرح العالمي " بوصفها مصدرا من مصادر الثقافة المسرحية ، فإن استكمال رصد تلك المصادر وتقييمها في مقدمه النص المسرحي المنشور ضمن سلاسل مسرحية مترجمة أو مؤلفة لأمر يجب الوقوف عنده في الجزء الثاني من هذه الدراسة.

هذا الى جانب توثيق المسرح المصري الذي نقف عنده في "الجزء الثالث" بمشيئة الله تعالى وعونه؛ ذلك لأن التوثيق – في حد ذاته – يعد نوعاً من التأمين لمصادر الثقافة المسرحية، فتلك تعد خدمة علمية يجب تأمينها للباحثين في مجال المسرح تقييما للدور الذي اضطلع به إبداعا ونقداً أدبياً أو فنياً ودعما لرسالته وتنميته ومواكبته للتيارات الفنية المتجددة، ناهيك عن المدارس الأدبية وما يواكبها من مدارس نقدية واتجاهات متباينة، وهو أمر نقف عنده بمشيئة الله في الجزء الرابع من هذه الدراسة؛ بغية ضبط قياس الكتابات النقديه وفق أصول كل

مدرسة نقدية أدبية وفنيه.

وتجدر بي الاشارة – هنا – إلى أنني قصدت من وراء هذه الدراسة باجزائها المتعددة التي قد تزيد عما خططت له في هذه المقدمه .. التعويل على المصادر الصحفية – الصحف والمجلات في الصحف الفنية ومقدمات المسرحيات المنشورة – تلك التي تتخذ النقد الأدبي أو الفني أو تتخذ النقد بعنصريه هذين وسيلة لنشر الثقافة المسرحية. وليس هدفي التعويل على الدراسات المسرحية واتجاهات التنظير الاكاديمي للمسرح. كما تجدر الإشارة الى أنني قصدت بالمصادر أدبيات الكتابة النقدية المسرحية في المجلات والصحف المصرية ومقدمات التراجم العربية للنصوص المسرحية باقلام المترجمين أو غيرهم وباقلام الكتاب أنفسهم ولم أقصد المصادر الموضوعية لمضامين النصوص المسرحية . لم أقصد في هذه الدراسة التعرض لمنابع الإبداع أو النقد المسرحي، وهي تلك الأصول الموضوعية التي يستند إليها الإبداع المسرحي نفسه، والتي قد تكون اجتماعية أو أسطورية أو فكرية فلسفية أو دينية أو تراثية، فذلك لا يدخل في اطار تلك الدراسة. وعلى ذلك فإن تلك الدراسة تتخذ المنهج الوصفي في أسلوب احصائي يتجه نحو تحليل المحتوى في كل مصدر من مصادر هذه الدراسة في مبحث منه أو أكثر، كما تتجه في مبحث ثالث نحو تحليل مضمون المصدر نفسه لاستخلاص توجهات كاتبه النظرية وتقييم مدى ما حوته من ثقافة مسرحية قياسا على أصول المدرسة التي انتفع بنظريتها ومحاورها ودور هذه المادة في تنمية الثقافة المسرحية.

والله من وراء القصد،،،،

المصادر الصحفية للثقافة المسرحية

مدخل نظري :

تعددت مصادر الثقافة المسرحية تعدداً ملحوظاً. فمنها ما كان مطبوعا ومنها ما كان مسموعاً أو مشاهداً. على أن مصادر الثقافة المسرحية المطبوعة تعدّ أشد أثراً وأكثر تأثيراً من المصادر غير المطبوعة، ذلك أن المطبوع خالد أبداً.

ومن هذه المصادر المطبوعة ما كان صحفيا - ما كتب في الصحف وفي المجلات المتخصصه وغير المتخصصه - هذا فضلا عن مقدمات الكتب المسرحية التي قصد بها التعريف بالكاتب ، وبمدرسته الفنية ، أو بحياته ومجتمعه ، وتأثير ذلك على فنه وبالمنهج الفني الذي تمثّله المسرحية التي يضمها الكتاب، سواء أكانت مترجمة أم مؤلفة تأليفاً عربياً أو مصرياً . فهذه جميعاً تعمل على خلق ثقافة مسرحية، وخلق رأي مسرحي عام. كما قد تعمل على كسب التأييد لكاتب بعينه، أو لمدرسة بعينها أو لنص مسرحي متميز.

ولكن ما المقصود بالثقافة المسرحية ؟؟

مفهوم الثقافة:

الثقافة : هي تنظيم الفكر وتشذيبه بعد أن يستوحش، أو قبل أن يستوحش أو في أثناء ذلك. وهي متنوعة ، ومتعددة ، ومتحررة ، وفردية ، متأثرة بالمجتمع ومؤثرة فيه. لهذا فإن الثقافة هي نظام حياة الفكر ونبضه . وهي نظام لأنها تستند إلى فلسفة أهدافها ووظائفها، فلسفة وجودها نفسه. وهي نظام لأنها تتحقق بأدوات ملائمة ومتنوعة.

ثقافة التأمل وتأمل الثقافة :

والكلام عن تنوع الثقافة وتعددها هو كلام عن مبناها أي عن مصادرها وأشكالها.

والثقافة على النحو الذي أوضحت في البداية وسيلة للإتصال الإنساني بين فكر وفكر، وبين بيئة وبيئة أخرى، وبين نفس ونفس أخرى، أو بين فكر وشعور في نفس بشرية واحدة -

أحيانا – وهذه ثقافة التأمل.

أما تأمل الثقافة من حيث المبنى ، ومن حيث المعنى فيوقفنا أمام أهم وسائلها وهي الوسيلة المطبوعة. ونختار منها المجلات الثقافية، بحكم كونها الوسيلة المطبوعة الأكثر انتشاراً، نظراً لتنوع موضوعاتها وسلاستها وميلها للإيجاز المتباين من مجلة إلى أخرى، وفقا لنوعية توجهها الجماهيري أو المتخصص .

ونركز في هذه المجلات التي تهتم بنشر الثقافة المسرحية على وجه الخصوص لمحاولة رصدها وجمعها وتوثيقها وتصنيفها ، تسهيلا للباحث المسرحي وتجميعا لجهود الكتاب والنقاد والدارسين المبعثرة ، وحفاظا على تاريخ المسرح نشاطاً ودراسة في سجل توثيقي منهجي.

الثقافة المسرحية :

والثقافة المسرحية – تبعا لكلا منا السابق – تنظيم الفكر المسرحي وتشذيبه بعد أن يستوحش، وفي أثناء ذلك وقبل أن يستوحش . وهي بذلك تكون خاصة بمعنى أن تنظيم الفكر يستوجب وجود فكر باديء ذي بدء.

والثقافة المسرحية تمهد لوجود مفكر مسرحي أيضا، ولذلك فهي عامة. بمعنى أنها تسعى نحو كسب تأييد المهتمين بالثقافة بعامتها لقضايا مسرحية تخص فن المسرح وفنانيه وتخص دوره الاجتماعي.

والثقافة المسرحية متنوعة ومتعددة ومتأثرة بالابداع ، ومؤثرة فيه، ومتأثرة بالمجتمع ومؤثره فيه، لهذا فهي فردية يراد لها أن تكون جماعية ثم اجتماعية، فجمعية

ومعنى هذا أنها تنشطر الى شطرين، أحدهما خاص والآخر عام. أما الخاص فهو كل كتابة قصد بها تثقيف فن المسرح نفسه. ولكن العام فهو كل كتابة قصد كاتبها تثقيف المسرحيين أو تثقيف جمهور المهتمين بالمسرح أو المقبلين عليه بوصفه وسيلة من وسائل الترويح المصحوب بفكر وقضايا. وبوصفه وسيلة تدعو إلى نُشْدَان القيم الإنسانية والاجتماعية بما لها من خصوصية فنية وتأثيريه.

دور المجلات الثقافية في نشر الثقافة المسرحية :

تزخر المجلات الأدبية والثقافية، وكذلك الجرائد – وخاصة العدد الاسبوعي منها، أو الذي يحتوي على صفحة فنية – بأبواب مسرحية شهرية أو أسبوعية ثابتة، أو تكاد تكون كذلك. وتهتم هذه الأبواب بالثقافة المسرحية التي تهدف الى تنظيم الفكر المسرحي وتنميته. ومنها ما هو مترجم عن لغة أجنبية ، أو هو تلخيص وعرض مع تحليل، ومنها ما يهدف الى تنظيم الفكر المهتم بالمسرح استهلاكاً أو خلقاً لرأي مسرحي عام، هدفه النهوض بالحركة المسرحية ، ورواج المسرح، وربطه بالمجتمع وبالعصر .

ومن الثقافة المسرحية ما هو عربي التأليف أو الاعداد . وتهتم هذه الأبواب المسرحية الصحفية بالكتابة حول قضايا مسرحية بحتة، تخص النص وعناصره، أو تخص العرض وعناصره أو تهتم بقضايا فنيه من داخل العرض المسرحي نفسه. ومنها ما يهتم بمصادر النص التي قد تكون تاريخية وقد تكون اجتماعية، أو أسطورية أو شعبية أو فلسفية كونية أو مصادر نفسية. ومنها ما يهتم بمصادر الابداع في تجسيد العرض المسرحي ، سواء بالترجمة عن النص أم بالتفسير أو بالمعارضة، من حيث المغزى العام.

ومن هذه الأبواب ما يهتم بالكتاب المسرحيين ، أو الفنانين والمصممين والمخرجين أنفسهم.

عناصر الشكل في الثقافة المسرحية الصحفية :

تنقسم الثقافة المسرحية الصحفية الى ثلاثة أقسام هي :

١– الثقافة المسرحية المترجمة.

٢– الثقافة المسرحية المؤلفة .

٣– الثقافة المسرحية المعدّه.

أما الأولى فهي التي يعتمد كاتبها على نص أجنبي قام بترجمته عن نص أجنبي.

أما الثانية وهي الثقافة المسرحية المؤلفة فهي تلك الثقافة التي اعتمد مؤلفها من حيث

مبناها ومن حيث معناها، أو من حيث أحدهما على قدراته الإبداعية.

أما الثقافة المعدّه فهي تلك التي يعتمد كاتبها على فهمه لنص أجنبي أو مصري أو عربي لكاتب من هنا أو من هناك.

وتتشكل تلك الثقافة المسرحية على مختلف أقسامها الثلاثة السابقة في عدة أشكال هي:

١- نشر نص لعمل ابداعي مترجم أو مؤلف.
٢- نشر نص لمقال أو دراسة سابقة علي الإبداع أو لاحقه له ومعقبة عليه.
٣- نشر ترجمة نصية لعرض وتلخيص وتحليل لمؤلف أو مترجم إبداعي.
٤- نشر مقال نقدي لمؤلف من المؤلفات الأجنبية.
٥- نشر مقال نقدي للنص المسرحي والعرض معا (عناصر العرض).
٦- نشر مقال نقدي لنقد سابق.
٧- نشر ترجمة لدراسة أو لتنظير سابق.
٨- نشر ترجمة لكاتب أو لفنان .
٩- نشر تحقيق مسرحي حول قضية أو ظاهرة أو مع شخصية من الشخصيات المتخصصه.

الثقافة المسرحية الصحفية ومستويات اللغة :

تتفاوت لغة الكتابة حول المسرح، تبعا لنوعية القارىء المستهدف، وهي تتحدد تبعا لطبيعة توجهات المجلة الثقافية وسياسات القائمين عليها وكذلك تبعا لأشخاص الكتاب ومستوياتهم، وتبعا للعصر والوضع الاجتماعي العام. فمجلة المسرح وهي المختصة بتثقيف الفن المسرحي نفسه، كانت تضم نخبة من أساتذة المسرح في مختلف فروعه الدراسية والتجسيدية الادائية والنقدية، وذلك في فترة اصدارها الأول في الستينيات. ولكنها في اصدارها الثاني (المسرح والسينما) اختلفت من حيث الشكل ومن حيث المضمون. وهي في اصدارها الثالث الذي خضع للهيئة العامة للكتاب مشاركة مع قطاع المسرح كانت أقل من

حيث الشكل ومن حيث المضمون، وفي اصدارها الرابع عن (جمعية نادي المسرح) في عامي ١٩٨١ ، ١٩٨٢م قد فقدت الكثير من رونقها وأصالتها، واحتجب عنها كتاب المسرح الكبار وكذلك نقاده، وتحولت الكتابة فيها - غالبا - نحو الاستبيانات والاستطلاعات المسرحية والتصريحات التي لا تستند إلى عمل فكري مدروس أو فيه نضج.

وهي في اصدارها الحالي (١٩٨٨ - ١٩٨٩) عن الهيئة العامة للكتاب، وعلى الرغم من اشراف الدكتور / محمد محمد عناني عليها إلا أنها فقيرة في أبوابها وفي مصادرها وفي كتابها، حتى انك لتجد ثلاث أو أربع مقالات لكاتبه واحدة، أو لكاتب واحد في عدد واحد، وليس ذلك بسبب نضوب نبع الكتابة المسرحية أو النقدية والتحليلية في مصر، بل لنضوب توجهات الإدارة ربما، لانشغال هيئة التحرير أو عدم تفرغها ، وربما لعزوف الكتاب أنفسهم عن الكتابة نظرا لعدم وجود مقابل مادي مناسب، أو لاحجام المجلة ربما عن الاستعانة بأولئك الكتاب الذين يسعون نحو اثبات ذواتهم في مجالات الكتابة. وقد تكون بسبب هذه الأسباب جميعا.

الأطر الفنية للثقافة المسرحية في المجلات الثقافية :

ويمكنني تصنيف ما تنشره المجلات والصحف في صفحاتها الفنية والأدبية حول المسرح على النحو الذي وضحته على الوجه التالي:

<u>أولا : العرض والتلخيص والتحليل</u> : حيث لخص بعض الكتاب كتابا حول نظرية المسرح أو تأريخه أو عناصره الفنية أو عناصر عرضه، وكتابته، وأسس اخراجه ونقده.. الخ (١)، (٢)، (٣)، (٤)، (٥)، (٦) .

<u>ثانيا : المسرح وقضايا المجتمع</u> : حيث سلط الكتّاب الضوء الباهر على بعض القضايا الاجتماعية التي تعرضت لها بعض المسرحيات تحت الحاح التفاعلات الاجتماعية في عصر من العصور، أو في بيئة من البيئات. أو التركيز على بعض التيارات الفلسفية أو الفكرية أو الأيديولوجية. (٧)، (٨)، (٩)، (١٠)، (١١)، (١٢)، (١٣)، (١٤)، (١٥).

<u>ثالثا : فن المسرح نفسه</u> : اذ اهتم بعض المسرحيين والنقاد بالكتابة عن المسرح نفسه من أجل

تثقيف الفن المسرحي حتى يتطور ويستنبت أشكالا جديدة، أو ليلم العاملون بالمسرح بأسسه النظرية وعناصره، وحدوده الماما يرقى بالأشكال المسرحية القائمة التقليدية.

رابعا : حول النص المسرحي : فهناك من دعى إلى أشكال جديدة تستند إلى جذور شعبية أو قومية.. فيما قاله البعض بأنه دعوة لخلق شكل عربي للمسرح، كما لو كان للمسرح شكل روسي وشكل هندي وشكل أمريكي وشكل نرويجي.

خامسا : حول الكاتب المسرحي نفسه : وقد رحل بعض الكتّاب في عقل الكاتب وأبحروا في مشاعره بحثا عن الدوافع الذاتية للإبداع ، ومنهم من أبحر في بيئته وحلل وفقها .

سادسا: حول عناصر العرض المسرحي: اذ وجد أخيرا من بين النقاد من يتناول عناصر العرض المسرحي تناولا نقديا فنيا ومنهجيا، حيث يدرس كيفية تركيب عناصر العرض المسرحي وسببية هذا التركيب الفني، وبعد ذلك يفصل في نوعية هذا العرض المسرحي، ويحكم عليها مجتمعة بمدى تلاؤم شكلها وقدرته على الانسجام، والتأثير عن طريق فنية التعبير الدارمي والمسرحي.

سابعا: حول تاريخ المسرح : وهناك كتابات هي تاريخ للمسرح من حيث دراسة تطوره ورصد أو تسجيل نشاطاته، وتعدد أنواعها ، ومدارسه، وأعلامه، وعوامل التغيير والنمو والازدهار والانحدار، ومسببات ذلك ومظاهره.

المبحث الأول
(مجلة المسرح مصدرا للثقافة المسرحية)

منهج البحث

اذا كانت لغة الكتابة حول المسرح في الصحف والمجلات بشكل عام تتحدد تبعا لنوعية القاريء المستهدف وتبعا لطبيعة توجهات المجلة الثقافية وسياسات القائمين عليها، وكذلك تبعا لأشخاص الكتاب ومستوياتهم، وتبعا للعصر وللوضع الاجتماعي العام.. فمجلة المسرح وهي المختصة بتثقيف الفن نفسه. كانت تضم نخبة من أساتذة المسرح في مختلف فروعه الدرامية والتجسيدية الادائية والنقدية، وذلك في فترة اصدارها الأول في الستينات.

وحول الدور الذي لعبته مجلة المسرح المصرية في تثقيف الفن المسرحي نفسه، نقف من خلال هذا المبحث أمامها وقفة منهجية نرصد فيها ما قدمته من مصادر ثقافية مسرحية، ولأن تلك المجلة قد تعددت من حيث اصداراتها فإننا نكتفي في المبحث بالوقوف عند دورها في الفترة من فبراير ١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م ونقتصر فيه على تحليل المضمون للمقالات النقدية التي نشرتها المجلة من نتاج أقلام نقدية متعددة المستويات وسنتناول بالنقد العروض المسرحية التي قدمتها مؤسسة المسرح في مصر في تلك الفترة .

ويعتمد هذا المبحث المنهج الوصفي والأسلوب الاحصائي في ارتكازه علي المادة التالية في خطواته نحو تحليل مضمون تلك المقالات النقدية:

- مقالات حول النص المترجم.
- مقالات حول النص المؤلف.
- مقالات حول النص المعد أو المقتبس.
- مقالات حول العرض المسرحي :
  (الاخراج – الموسيقى – التمثيل الاستعراض والغناء)
- مقالات حول المضمون الاجتماعي للنص المسرحي.
- مقالات حول فن المسرح نفسه وعناصره الفنية واتجاهاته العالمية والمحلية في النص

وفي العرض.

- مقالات حول الكاتب المسرحي نفسه.
- مقالات حول تاريخ المسرح .
- مقالات باقلام كتاب المسرح أنفسهم.

ويهدف هذا المبحث الى تقييم أداء مجلة المسرح من حيث تثقيف المسرحيين كتابا وفنانين من ناحية وتثقيف جمهور المسرح من خلال ذلك التقييم انطلاقا من تصنيف المقالات وفقا للركائز المشار اليها وتحليل مضامينها.

مبحث حول (المصادر الصحفية للثقافة المسرحية)

تمهيد :

تعتبر مجلة المسرح هي المجلة المتخصصه في الدراسات المسرحية وهذا المبحث تحليل للمضمون يتخذ مجلة المسرح في اصدارها في الفترة من ١٩٦٤ - ١٩٦٧ ذلك لفض لبس دار حول المسرح في تلك الفترة فما زالت الآراء حول فترة الستينيات في المسرح موزعة بين اعتبارها فترة ازدهار، أو اعتبارها فترة كانت تعتمد على الكم فقط وليس علي الكيف. وقد وقع اختيارنا على الفترة ما بين يناير ١٩٦٤ وحتى نكسة يونيه ١٩٦٧م. باعتبارها فترة ازدهار للمسرح المصري.

وقد اعتمدنا في بحثنا على العروض المصرية التي تم التعرض لها بالنقد في مجلة المسرح. ولم نتعرض لعروض المسرح العالمي أو فرق الاقاليم والهواة أو المسرح الجامعي والمدرسي. حيث تحتاج كل واحدة من هذه الفرق الى بحث مستقل بذاته.

ويهمنا في هذه الفترة من البحث: العروض التي تم عرضها في مسارح الدولة، مع مسح لهذه العروض بذكر المسرح الذي قدم هذه الأعمال واسم المؤلف. واسم المخرج ، ونبذات من النقد المكتوب عن هذه العروض، وتوثيق هذه المقولات المنشورة بمجلة المسرح في هذه الفترة.

ويتخذ هذا المبحث المنهج الوصفي في أسلوب احصائي يرتكز على رصد انتاج كل مسرح من مسارح الدولة علي حده من المصادر المنصوص عليها (اعداد مجلة المسرح) في الفترة التي يتناولها هذا المبحث.

الفصل الأول

الكتابات النقدية للعروض المسرحية (موسم ١٩٦٤م)

الفصل الأول

أولا : ما كتب حول عروض (المسرح القومي) في موسم ١٩٦٤م

المسرح القومي فبراير ١٩٦٤

المسرحية	تأليف	اخراج
حلاق بغداد	الفريد فرج	فاروق الدمرداش

ملخص ما نشر عن المسرحية :

ان ظهور الفريد فرج ككاتب كوميدي بعد أن عرفناه كاتبا تراجيديا في روايته الأولى هو مكسب كبير لحركة التأليف المسرحي المصري كما أن هذه الرواية الجديدة قد أظهرت أيضا مخرجاً شاباً متمكناً هو فاروق الدمرداش. [1]

واقيمت حول هذا العرض

الندوة السابقة لنادي المسرح

وقد اشترك في الندوة :

د. لويس مرقص

صلاح حافظ

عزيز سليمان

عايد الرباط

الفريد فرج [2]

---

(١) مجلة المسرح العدد الثاني – فبراير ١٩٦٤م ص ص ٦١ – ٦٢.

(٢) مجلة المسرح العدد ٦ يونيه ١٩٦٤ ص ٥٠، ٢، ٧١.

د. عزيز سليمان :

مقال تحت عنوان :شخصيات في المسرح المصري -أبو الفضول - نقد وتحليل.[1]

المسرح القومي ابريل ١٩٦٤

المسرحية	المؤلف	المخرج
كوبري الناموس	سعد الدين وهبة	كمال يس

ملخص ما نشر عن المسرحية :

رشاد رشدي : "كوبري الناموس بين سعد وهبه وكمال يس»

يقول في مقاله تحت العنوان السابق :-

"كوبري الناموس - مسرحية ناضجة مكتملة البناء واضافة إلى أدبنا وتراثنا المسرحي بكل ما تعنيه كلمة الاضافة .[2]

وقد أقيمت ندوة حول مسرحية كوبري الناموس - وهي الندوة الأولى لنادي المسرح واشترك فيها :-

د. رشاد رشدي

أ. لطفي الخولي

أ. محمد محمد عناني .[3]

المسرح القومي - ابريل ١٩٦٤

المسرحية	المؤلف	المخرج
الطعام لكل فم	توفيق الحكيم	محمد عبدالعزيز

---

(١) مجلة المسرح العدد ١٠ اكتوبر ١٩٦٤ ص ٥٩، ٦٠، ٦١-٦٢.

(٢) مجلة المسرح - العدد ٤ - ص ١٠.

(٣) مجلة المسرح - العدد ٦ ص ١٢، ١٣، ١٤.

ملخص ما نشر عن المسرحية :

كتب عن المسرحية نقد في العدد الرابع ص ١٢.

واقيمت حول المسرحية ايضا ندوة في نادي المسرح نشرت بالعدد السادس ص ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣).

وقد اشترك في الندوة :

د. فايز اسكندر – صبحي شفيق – د. عزيز سليمان – سليمان جميل – سمير سرحان – وحيد النقاش.

وقال سمير سرحان في الندوة :

الطعام لكل فم من الأعمال الجديدة في المسرح المصري واعتقد انها تدخل في اطار التيار غير الواقعي الذي ساد هذا الموسم المسرحي برغم أن الأثر الذي يحدثه الحكيم يختلف عن الأثر الذي يحدثه مسرح اللامعقول.[١]

المسرح القومي – مايو ١٩٦٤

المسرحية	المؤلف	المخرج
الفرافير	يوسف إدريس	كرم مطاوع

ملخص ما نشر عن المسرحية

"الفوافير بين الغضب والتجريد " . وحيد النقاش

يقول وحيد النقاش :

الرؤيا المسرحية الجديدة التي رآها يوسف ادريس محاولا أن يميز بها الطريق الجديد للمسرح المصري ليست رؤيا غريبة عن المسرح، ومن حق أي فنان أن يرجع الى الشخصيات الشعبية ويعيد مسرحتها بالمفهومات الفنية العالمية.[٢]

---

(١) مجلة المسرح – العدد ٤ والعدد ٦ ص ١٢ و ص٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٣.

(٢) مجلة المسرح العدد ٥ ص ١٥، ١٦.

" الفرافير بين التجريد والرمز" محمد عناني .

تحت هذا العنوان كتب يقول :

المفارقة قائمة منذ أول لحظة لأن المؤلف نفسه سيد وهو الذي قضى بهذا الوضع وتركه وخرج. ويظل الأشخاص ملتزمين به حتى يثوروا على النص. ثم يبدأون في تأليف مسرحيتهم الخاصة بهم. والتي يحاولون فيها حل المفارقة والوصول إلى وضع يرضي البشر. [1]

الندوة الثانية - نادي المسرح - الأربعاء ٢٠ مايو ١٩٦٤ حول مسرحية الفرافير

اشترك في هذه الندوة الأساتذة - لطفي الخولي ، محمود امين العالم، د. رمزي مصطفى د. يوسف ادريس ، سمير سرحان. [2]

المسرح القومي - مايو ١٩٦٤

المسرحية	المؤلف	المخرج
رحلة خارج السور	د. رشاد رشدي	سعد اردش

ملخص ما نشر عن المسرحية :

د. سمير سرحان : يقول : يبدأ المسرح المصري بمسرحية د. رشاد رشدي رحلة خارج السور "مرحلة جديدة تماما من مراحل تطوره فقد تعودنا من خلال تاريخنا المسرحي القصير على التبسيط في تناول خيوط الحدث ومكونات الصراع الدرامي مما يفقد التجربة ثراءها بدلاً من التركيب الذي يتيح عرض مستويات متعددة من التجربة في وقت واحد. [3]

د. عزيز سليمان : مقال تحت اسم " الليتموتيف في رحلة خارج السور" يقول: أسلوب الليتموتيف يستخدم في مسرحية رحلة خارج السور - محاولة تحطيم القيود والتحرر من كل ما هو معرقل للانطلاق على مختلف المستويات. [4]

---

(١) المرجع السابق، ص ١٧.

(٢) المرجع السابق العدد (٦) ص ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠.

(٣) مجلة المسرح - العدد (٥) مايو ١٩٦٤ - ص ١٠.

(٤) مجلة المسرح - العدد (٥) مايو ١٩٦٤ - ص ١٣.

تحليل محتوى المصدر الصحفي (مجلة المسرح) في الفترة من فبراير١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م.

مقالات حول النص المسرحي							مقالات حول العرض					حول محتوى المقال								
														بقلم المبدع		حول طبيعة العرض				
النص المسرحي	مؤلف	مترجم	مقتبس	معد	منفرد	مشترك	إخراج	تمثيل	موسيقى والحان	تاريخ العرض	دار المسرح	حول المضمون	حول عناصر العرض	مؤلف	مخرج	كوميدي	مأساة	الأول	غيره	ندوة العرض
حلاق بغداد	⊙				⊙		⊙			فبراير ١٩٦٤	القومي		⊙			⊙		⊙		⊙
الطعام لكل فم	⊙				⊙					ابريل ١٩٦٤	"		⊙			⊙				⊙
كوبري الناموس	⊙				⊙					ابريل ١٩٦٤	"		⊙			⊙				⊙
الفرافير	⊙				⊙					مايو ١٩٦٤	"		⊙			⊙			⊙	⊙
رحلة خارج السور	⊙				⊙					مايو	"	⊙	⊙			⊙			⊙	

الجدول (١)

سادسا : ملاحظات حول نقد عروض مسرح الحكيم في موسم ١٩٦٤م

أولا : أنتج مسرح الحكيم مسرحيتين مؤلفتين أحداهما تعتمد على الفنتازيا وهي (الأرانب) للطفي الخولي والثانية تنحو منحى أقرب الى التعبيرية منه الى الواقعية وهي (البر الغربي) لمحمد عناني .

ثانيا : اقيمت ندوة واحدة حول العرض الأول .

ثالثا : اتجهت الكتابة النقدية حول المسرحيتين اتجاها يتقصّد تحليل عناصر النص .

سابعا : ملاحظات حول نقد عروض مسرح الحكيم في موسم ١٩٦٥م.

أولا: أنتج مسرح الحكيم في هذا الموسم ست مسرحيات خمس منها مؤلفه والسادسة أعدها المؤلف بنفسه عن قصة له.

ثانيا: استضاف ثلاثة عروض أحدهما لفرقة المسرح الحر وهو مؤلف والثاني معد عن قصة (قنديل أم هاشم) وانتجته (فرقة أنصار التمثيل والسينما) والثالث مكون من ثلاث مسرحيات لثلاثة كتاب مصريين وهي عروض من فصل واحد قدمت باللغة الانجليزية وهي من إنتاج نادي المسرح.

ثانيا : حول عروض (مسرح الحكيم) في موسم ١٩٦٤

مسرح الحكيم - مارس ١٩٦٤

مسرحية	المؤلف	المخرج
الأرانب	لطفي الخولي	جلال الشرقاوي

ملخص ما نشر عن المسرحية :

يقول الناقد تحت عنوان " الفانتازيا والبناء الدرامي في الأرانب" هذه المسرحية تقوم على فكرة الفانتازيا إذ تعتمد على التقدم العلمي الكبير الذي اتاح للطب أن يتحكم إلى حد كبير في جسد الانسان بل أتاح للطب أن يصلح ما أفسدته الطبيعة حين لا يتم خلق ذكر أو أنثى فيتولى الطب عن طريق الجراحة والهرمونات اصلاح الخطأ واتمام الكيان الجنسي للشخص. والمؤلف في هذا الموقف الخيالي - لم يعتمد على عملية التحول نفسها في اطارها الفردي وما يمكن أن تثيره من سخرية وتناقضات يمر بها الشخص الذي يتحول جنسه، إنما يضعها في اطارها الاجتماعي الذي يجابه فيه الرجل هذا السؤال-ماذا تفعل لو كنت امرأة؟!(١)

الندوة الثامنة لنادي المسرح : (٢)

الندوة كانت حول مسرحية "الأرانب"

د. لويس مرقص	على الغندور
لطفي الخولي	خيري أسعد
عزيز سليمان	

مسرح الحكيم - مايو ١٩٦٤

المسرحية	المؤلف	المخرج
البر الغربي	محمد محمد عناني	عبدالقادر التلمساني .

(١) المصدر السابق- العدد - ٣ - ص ١٤.

(٢) المصدر السابق العدد - (٦) ص ٥١ وما بعدها الى ٥٥.

ملخص :

د. فايز اسكندر : يقول : في مقال تحت عنوان "سحر الأكذوبة ومواجهة الذات في البر الغربي".

تعالج مسرحية البر الغربي على المستوى السطحي للأحداث فكرتين محوريتين هما سحر الأكذوبة وخلق البطل الزائف وهي تتخذ من هاتين الفكرتين وسيلة للايماء على المستوى الأعمق إلى عالم الوهم كمظهر تعريض للذات القاصرة عن تحقيق ما تتمناه في عالم الحقيقة الذي يتمثل في مواجهة الذات وتقبل نواحي القصور.[1]

(١) مجلة المسرح – العدد – ٥ مايو ١٩٦٤ ص ١٩، ٦٧.

تحليل محتوى المصدر الصحفي (مجلة المسرح) في الفترة من فبراير ١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م.

مقالات حول النص المسرحي							مقالات حول العرض					حول محتوى المقال								ندوة العرض
النص المسرحي	مؤلف	مترجم	مقتبس	معد	منفرد	مشترك	إخراج	تمثيل	موسيقى والحان	تاريخ العرض	دار المسرح	حول المضمون	حول عناصر العرض	بقلم المبدع: مؤلف	بقلم المبدع: مخرج	حول طبيعة العرض: كوميدي	حول طبيعة العرض: مأساة	حول طبيعة العرض: الأول	حول طبيعة العرض: غيره	
الأرانب	◉				◉					مارس ٦٤	الحديث	◉				◉				◉
البر الغربي	◉				◉					مايو ٦٤	"	◉						◉	◉	

الجدول (٢)

ثالثا : ما كتب حول عروض (المسرح الحديث) في موسم ١٩٦٤م

المسرح الحديث :

فرقة التليفزيون مسرح الحرية فبراير ١٩٦٤

مسرحية	المؤلف	المخرج
الزلزال	د. مصطفى محمود	جلال الشرقاوي

ملخص ما نشر عن المسرحية :

يتساءل المحرر، هل يمكن أن يكون لحديث الخيال - فانتازيا - منبعا جيدا للدراما؟

وما دور الاخراج في العمل المسرحي ؟

ويجد أن الحدث في الزلزال يعتمد على موقف ساكن. وقد تمكن المخرج جلال الشرقاوي الذي أثبت أنه ليس منفذا للنص وإنما هو يفسره ويضيف إليه أي يخلق حركته الدرامية - فقد خلق المخرج من هذا الموقف الساكن حركة درامية دفاقة.[1]

المسرح الحديث - مارس ١٩٦٤

المسرحية	المؤلف	المخرج
قهوة مصر	انور المشري	كامل يوسف

ملخص ما نشر عن المسرحية :

يقول المحرر : المسرحية من ناحية التركيب مهلهلة ويمكن ببساطة الاستغناء عن نصف الفصل الأول الذي لا نحس أبدا بعلاقته بالمسرحية.[2]

المسرح الحديث - يونيه ١٩٦٤

المسرحية	المؤلف	المخرج
أدهم الشرقاوي	نبيل فاضل	كامل يوسف

ملخص ما نشر عن المسرحية

---

(١) مجلة المسرح - العدد - (٢) فبراير ١٩٦٤م ص ٦٢، ٦٣.

(٢) مجلة المسرح العدد (٣) مارس ١٩٦٤ ص ٢٠، ٢١.

سعد الدين توفيق :

يقول في مقاله: المسرح المصري في شهر - أدهم الشرقاوي أهم ما تمتاز به المسرحية الأولى لهذا المؤلف الجديد هي انها تجعلك تشعر بعد رفع الستار بدقائق قليله انك تدخل الى قلب الموضوع رأساً بلا تمهيد بلا مقدمات. (1)

المسرح الحديث - يونيه ١٩٦٤

المسرحية	المؤلف	المخرج
القنبلة الثالثة	مصطفى مشعل	فوزي درويش

ملخص ما نشر عن المسرحية :

محمد عناني : يقول : المسرحية تقوم على قضية انسانية كبيرة ، وقد كان المؤلف موفقاً بلا شك في اختيار هذا الموضوع ، وفي دراسته وفي محاولة الاستفادة منه في المسرح. المؤلف يملك قدرة على خلق حوار جيد،، ولكن المؤلف يقع في اخطاء فيه كثيرة. (2)

وقد أجريت ندوة حول المسرحية - الخميس - ٢١- ٥- ١٩٦٤

اشترك في الندوة الأساتذة :

سعد الدين توفيق

مصطفى مشعل

محسن سرحان. (3)

المسرح الحديث - يوليه ١٩٦٤

المسرحية	المؤلف	المخرج
عنتر وانجه	عادل كامل	عباس يونس

---

(1) مقال - سعد الدين توفيق، مجلة المسرح - العدد - ٦ - يونيه ١٩٦٤ - ص ٧١، ٧٢، ٧٣.

(2)، (3) مجلة المسرح العدد السادس - المقال والندوة ص ٢١، ٢٢، ٢٣، ٩١.

ملخص ما نشر عن المسرحية :

لقد كتب الناقد تحت توقيع .و.ن * . يقول :

الرواية في مجملها احتجاج عنيف فني متكامل – على نظام الطبقات وعلى تعالى وانتهازية الطبقة الوسطى. [1]

المسرح الحديث – اغسطس ١٩٦٤

المسرحية	المؤلف	المخرج
البيت القديم	محمود دياب	علي الغندور

ملخص ما نشر عن المسرحية :

د. شفيق مجلي : يقول : تفتقر مسرحية "البيت القديم" تأليف محمود دياب الى النظرة الموضوعية للأشياء وهي النظرة التي يجب أن تكون أساسا لأي عمل جاد. فللمؤلف رأى يحاول يفرضه على الأحداث فرضا لا يتفق مع المنطق. [2]

المسرح الحديث – سبتمبر ١٩٦٤

المسرحية	المؤلف	المخرج
بيت الفنانين	احمد عثمان	كمال حسين

ملخص ما نشر عن المسرحية :

محمد عناني : بيت الفنانين هي أول مسرحية تقدم للكاتب الشاب أحمد عثمان ولذلك فأهميتها

---

(١) مجلة المسرح – العدد – ٧ – يوليه ١٩٦٤م ص ٦٥.

* هو : وحيد النقاش.

(٢) مجلة المسرح – العدد – ٨ – اغسطس ١٩٦٤ ص ٥٩، ٦٠.

تتعدى كيانها كنص مسرحي لتكتسب ذلك البعد الهام وهي انها تعلن مولد كاتب جديد.[1]

المسرح الحديث

فرقة انصار التمثيل	سبتمبر	١٩٦٤

المسرح العائم

المسرحية	المؤلف	المخرج
آخر العنقود	د. وصفي عمر	محمود السباع

ملخص ما نشر عن المسرحية :

محمد عناني يقول عن المسرحية في مقاله بعنوان : انصار التمثيل والسينما على المسرح العائم – آخر العنقود –.

لا يملك المرء ازاء هذا الشيء إلا أن يتساء ل كيف قبل مخرج كبير عريق راسخ القدم أن يتولى اخراج هذا الشيء وكيف تسمح الفرقة القديمة العتيدة أن تتبنى هذا الكلام الغريب العجيب؟![2]

المسرح الحديث – سبتمبر ١٩٦٤

المسرحية	المؤلف	المخرج
شهيره	قصة : سعد مكاوي اعداد: فؤاد شريف	لطفي عبدالحميد

(١) مجلة المسرح – العدد – ٩ سبتمبر ١٩٦٤ ص ٥٨ ، ٥٩.

(٢) مقال – محمد عناني – مجلة المسرح – العدد (٩) سبتمبر ١٩٦٤م ص٦٠.

ملخص ما نشر عن المسرحية :

سمير سرحان : يقول : ان التكتيك الروائي وليس المسرح هو المسئول الأول عن انفصال الفصل الأول عن بقية المسرحية وعن انفصال الأسلوب في فصليها الثاني والثالث. وقد أشاد الناقد بالجهد الرائع الذي قام به المخرج - لطفي عبدالحميد - والممثل الكبير محمد توفيق.[1]

المسرح الحديث - ديسمبر ١٩٦٤

المسرحية	المؤلف	المخرج
غلطة العمر	محمد السوادي	فوزي درويش

ملخص ما نشر عن المسرحية :

شفيق مجلي يقول عن المسرحية :

تدور المسرحية حول شاب يفقد مبادئه السياسية أمام اغراء المال فيعيش حياة كريمة ويكاد أن يتحطم كانسان لولا اخلاص اصدقائه الذين ينتشلونه من الهوة التي كان قد انزلق اليها.[2]

---

(١) مقال سمير سرحان - مجلة المسرح - العدد ٩ سبتمبر ١٩٦٤، ص٥٥: ٥٧.

(٢) مجلة المسرح العدد ١٢ ديسمبر ١٩٦٤ ص ٨٥ ، ٨٦.

تحليل محتوى المصدر الصحفي (مجلة المسرح) في الفترة من فبراير١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م.

مقالات حول النص المسرحي							مقالات حول العرض					حول محتوى المقال								ندوة العرض
												حول المضمون	حول عناصر العرض	بقلم المبدع		حول طبيعة العرض				
النص المسرحي	مؤلف	مترجم	مقتبس	معد	منفرد	مشترك	إخراج	تمثيل	موسيقى والحان	تاريخ العرض	دار المسرح			مؤلف	مخرج	كوميدي	مأساة	الأول	غيره	
الزلزال	⊙				⊙		⊙			فبراير ٦٤	الحديث						⊙	⊙		
قهوة مصر	⊙				⊙					مارس ٦٤	"	⊙				⊙		⊙		
أدهم الشرقاوي	⊙				⊙					يونيه٦٤	"	⊙					⊙	⊙		
القنبلة الثالثة	⊙				⊙					يونيه٦٤	"	⊙					⊙	⊙		⊙
عنتر وانجه	⊙				⊙					يوليو٦٤	"	⊙				⊙		⊙		
البيت القديم	⊙				⊙					اغسطس٦٤	"	⊙						⊙	⊙	
بيت الفنانين	⊙				⊙					سبتمبر٦٤	"	⊙				⊙		⊙		
آخر العنقود	⊙				⊙					سبتمبر٦٤	"	⊙						⊙		
شهيرة				⊙						سبتمبر٦٤	"		⊙					⊙	⊙	

الجدول (٣)

تحليل محتوى المصدر الصحفي (مجلة المسرح) في الفترة من فبراير١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م.

مقالات حول النص المسرحي							مقالات حول العرض					حول محتوى المقال								
النص المسرحي	مؤلف	مترجم	مقتبس	معد	منفرد	مشترك	اخراج	تمثيل	موسيقى والحان	تاريخ العرض	دار المسرح	حول المضمون	حول عناصر العرض	بقلم المبدع		حول طبيعة العرض				ندوة العرض
														مؤلف	مخرج	كوميدي	ملساة	الأول	غيره	
غلطة العمر	⊙					⊙				ديسمبر٦٤	الحديث	⊙						⊙	⊙	
الأرانب	⊙					⊙				مارس٦٤	"	⊙				⊙		⊙		⊙
البر الغربي	⊙					⊙				مايو٦٤	"	⊙					⊙	⊙		

تابع الجدول (٣)

رابعا: ما كتب حول عروض (المسرح الكوميدي) في موسم ١٩٦٤

المسرح الكوميدي – ابريل ١٩٦٤

المسرحية	المولف	المخرج
مقالب محروس	أنور عبدالله	محمود السباع

ملخص ما نشر عن المسرحية :

يقول المحرر في مقاله عن المسرحية : مسرحية مقالب محروس هي عباره عن مشاهد متفرقة تدور كلها حول المقالب التي يدبرها محروس للافلات من مآزق مصطنعة تقع فيها الشخصيات الأخرى، ويخرج محروس من المآزق بتدبير مقالب يمكن أن يقال إنها ساذجة. [1]

المسرح الكوميدي – مايو ١٩٦٤

المسرحية	المؤلف	المخرج
للحريم فقط	نيروز عبدالملك	ابراهيم السيد

ملخص ما نشر عن المسرحية :

يقول ف. ع في مقاله عن المسرحية :*

المسرحية لا تزيد عن كونها مجموعة من برامج المنوعات نظمت قصراً في اطار عام مفكك والحبكة الظاهرية الخالية من أي اقناع. تكاد كل شخصيات... للحريم فقط تكون نسخا متكرره من شخصيات برنامج ساعة لقلبك، كما تتشابه الاحداث تشابها غريبا مع أحداث برنامج مطبات

---

(١) مجلة المسرح، العدد ٤ ، ابريل ١٩٦٤ ص ١٤.

* في الغالب هو (فاروق عبدالوهاب) والاختصار هنا ربما بسبب تكرار اسمه في مقالات أخرى أو دراسات في العدد نفسه.

في الهواء .[1].

المسرح الكوميدي – يونيه ١٩٦٤

المسرحية	تأليف	اخراج
حلمك يا شيخ علام	أنيس منصور	عبدالمنعم مدبولي

ملخص ما نشر عن المسرحية :

الندوة التاسعة – نادي المسرح – عن – مسرحية حلمك يا شيخ علام

اشترك في الندوة :

د. لويس مرقص – أنور عبدالله – أمين الهنيدي – سمير صبري

نبيل الهجرسي – د. عزيز سليمان – فاروق عبدالوهاب

يقول د. عزيز سليمان :

كوميديا حلمك يا شيخ علام أساسا (فارس) – تبدأ من موقف طبيعي وتنتهي إلى موقف شاذ[2]

المسرحية الثانية – يونيه ١٩٦٤

المسرحية	اقتباس	المخرج
بص – شوف – مين	عبدالمنعم مدبولي وسمير خفاجي	عبدالمنعم مدبولي

ملخص مانشر عن المسرحية :

فاروق عبدالوهاب : يقول : المسرحية كأي قصة بوليسية تعتمد اعتماداً كبيراً على الحبكة

---

(١) ف. ع. مجلة المسرح – العدد – ٥ – مايو ١٩٦٤ ص ٧٠.

(٢) مجلة المسرح – العدد ٦ – يونيه ١٩٦٤ – ص ٥٦، ٥٧، ٥٨.

الظاهرية التي تقوم اساساً على المصادفة والمفاجأة بنص عنصر الحتمية الفنية في المسرحية[1]

المسرح الكوميدي - أغسطس ١٩٦٤

المسرحية	المؤلف	المخرج
جنان وسلك ودكتور	اقتباس وصفي عمر	فتوح نشاطي

ملخص ما عن المسرحية :

فاروق عبدالوهاب : يقول : لعل "جنان وسلك ودكتور" تؤيد وجهة النظر القائلة بأن الضحك يمكن أن يتأتى عن طريق المواقف وبعيدا عن النكت اللفظية والاسفاف ونرجو أن يكون هذا فاتحة طيبة لتقديم كوميديا تهدف إلى الاضحاك ولكن بطرق فنية وليس بالطرق المعروفة.[2]

---

(١) مجلة المسرح – العدد – (٦) يونيه ١٩٦٤ ص ٩٣.

(٢) مجلة المسرح – العدد – (٨) اغسطس ١٩٦٤ ص ٦٥.

تحليل محتوى المصدر الصحفي (مجلة المسرح) في الفترة من فبراير١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م.

مقالات حول النص المسرحي							مقالات حول العرض					حول محتوى المقال								
النص المسرحي	مؤلف	مترجم	مقتبس	معد	منفرد	مشترك	اخراج	تمثيل	موسيقى والحان	تاريخ العرض	دار المسرح	حول المضمون	حول عناصر العرض	بقلم المبدع: مؤلف	بقلم المبدع: مخرج	حول طبيعة العرض: كوميدي	حول طبيعة العرض: مأساة	حول طبيعة العرض: الأول	حول طبيعة العرض: غيره	ندوة العرض
مقالب محروس	⊙				⊙					ابريل٦٤	الكوميدي	⊙				⊙		⊙		
للحريم فقط	⊙				⊙					مايو٦٤	"	⊙				⊙		⊙		
حلمك يا شيخ علام	⊙				⊙					يونيه٦٤	"	⊙				⊙		⊙		⊙
بص- شوف- مين	⊙					⊙				يونيه٦٤		⊙				⊙		⊙		
جنان وسلك ويكتور	⊙				⊙					اغسطس٦٤	"					⊙		⊙		

الجدول (٤)

خامسا: ما كتب حول عروض (مسرح الجيب) في موسم ١٩٦٤

مسرح الجيب - ابريل ١٩٦٤

المسرحية	المؤلف	المخرج
يا طالع الشجرة	توفيق الحكيم	سعد أردش

ملخص ما نشر عن المسرحية :

يقول المحرر في مقاله عن المسرحية : تقف مسرحية يا طالع الشجرة وحدها بين أعمال توفيق الحكيم المسرحية العديدة

أولا: لأنه خرج بها عن نطاق المسرحية القائمة على الصراع الخارجي بين أفكار محددة المعالم تلبس ثياب الأشخاص الى عالم الرمز الرحيب.

ثانيا : لأنها تنفرد بين هذه الأعمال ببناء من نوع خاص يقوم على المفارقة الدرامية الأساسية التي تغذيها وتعمقها مفارقات أخرى فرعية. [١]

كما عقدت الندوة الخامسة حول المسرحية "نادي المسرح" واشترك في الندوة الأساتذة:

د. فايز اسكندر - صبحي شفيق - عزيز سليمان - سليمان جميل - سمير سرحان - وحيد النقاش. [٢]

مسرح الجيب - يونيه ١٩٦٤

المسرحية	المؤلف	المخرج
شفيقة ومتولي "المستخبي"	شوقي عبدالحكيم	كمال عيد

---

(١) مجلة المسرح - ابريل ١٩٦٤ ص ١٥.

(٢) مجلة المسرح يونيه ١٩٦٤ ص ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠.

ملخص ما نشر عن المسرحية :

محمد عناني : يقول : أول ما يميز هذا النص هو اتكاؤه على تقابل الانطباعات وتشابكها – وهي انطباعات نفسية خالصة – لا مجال فيها للتفكير المجرد والقضايا المنطقية مما يبعدها قطعا عن مسرح العبث. والسمة الثانية لهذا العمل هي استقاؤه مادته الأولى من الأحاسيس الأصلية التي تنبت وتنمو في نفوس أهل الريف عندنا . (١)

مسرح الجيب – ديسمبر ١٩٦٤

المسرحية	المؤلف	المخرج
ياسين وبهية	نجيب مسرور	كرم مطاوع

ملخص ما نشر عن المسرحية :

د. أمين العيوطى : يقول في مقاله عن المسرحية : المسرحية في الواقع صورة صوتية حركية متكاملة تمتزج عناصر السرد والدراما والغناء أو الشعر معا لتخلق كلا متكاملا. (٢)

(١) مقال: محمد عناني مجلة المسرح – العدد ٦ – يونيه ١٩٦٤ ص ٥٢، ٥٣.

(٢) مجلة المسرح – العدد ديسمبر ١٩٦٤ ص ٨١، ٨٢، ٨٣، ٨٤.

تحليل محتوى المصدر الصحفي (مجلة المسرح) في الفترة من فبراير١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م.

مقالات حول النص المسرحي							مقالات حول العرض					حول محتوى المقال									ندوة العرض
النص المسرحي	مؤلف	مترجم	مقتبس	معد	منفرد	مشترك	اخراج	تمثيل	موسيقى والحان	تاريخ العرض	دار المسرح	حول المضمون	حول عناصر العرض	بقلم المبدع		حول طبيعة العرض				
														مؤلف	مخرج	كوميدي	مأساة	الأول	غيره	
يا طالع الشجرة	⊙				⊙					ابريل٦٤	الجيب	⊙					⊙		⊙	⊙
شفيقة ومتولي المستخبي	⊙				⊙					يونيه٦٤	"	⊙					⊙			
ياسين وبهية	⊙				⊙					ديسمبر٦٤	"	⊙					⊙		⊙	

تحليل محتوى المصدر الصحفي (مجلة المسرح) في الفترة من فبراير١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م.

الجدول (٥)

المبحث الأول : مجلة المسرح مصدرا للثقافة المسرحية

الفصل الثاني : الكتابات النقدية للعروض المسرحية

(موسم ١٩٦٥)

أولا : (ما كتب حول عروض المسرح القومي) في موسم ١٩٦٥

المسرح القومي - فبراير ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
سكة السلامة	سعد الدين وهبه	سعد اردش

ملخص ما نشر عن المسرحية :

د. أمين العيوطي : يقول : صورة جماعية أخرى للضائعين والضياع نراها في سكة السلامة والمؤلف هنا يختار من مسالك الحياة شخصيات تختلف في المركز والمهنة والميول ولكنها تلتقي على شيء واحد هو انانيتها والصراع بينها التحام انانيتها وهذا هو الضياع. [1]

المسرح القومي - مارس ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
الحلم	محمد سالم	عبدالرحيم الزرقاني

ملخص ما نشر : محمد بركات : تقوم المسرحية على فكرة جيدة .. ولعل هذه الفكره هي التي جنت على محمد سالم لأنها كانت أكبر من امكانياته الفنية.

ولولا تصدي مخرج كبير لهذا العمل لما استطاعت المسرحية أن تحصل على النجاح التي حصلت عليه. [2]

---

(١) مجلة المسرح - العدد ١٤ فبراير ١٩٦٥ ص ٣٣، ٣٤، ٣٥.

(٢) مجلة المسرح العدد ١٨ مارس ١٩٦٥ ص ١٣، ١٤، ١٥، ١٦.

المسرح القومي - مايو ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
طيور الحب	عبدالله الطوخي	محمد عبدالعزيز

ملخص ما نشر عن المسرحية :

منسى يوسف يقول في مقاله عن المسرحية : في مسرحية طيور الحب لعبدالله الطوخي برز العنصر التمثيلي بالرغم من انعدام عنصرين هامين في النص وهما التركيب الدرامي والحوار المسرحي. (١)

المسرح القومي - ديسمبر ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
سليمان الحلبي	الفريد فرج	عبدالرحيم الزرقاني

ملخص ما نشر عن المسرحية رأي المؤلف والمخرج :

يقول الفريد فرج مؤلف المسرحية :

انه راض عن العرض تماماً ، وقد تجلت في سليمان الحلبي قدرة المخرج عبدالرحيم الزرقاني على قيادة التمثيل وتبسيط الصعب، وايضاح ما يتصف بالتعقيد .(٢)

يقول عبدالرحيم الزرقاني مخرج المسرحية :

مسرحية سليمان الحلبي من أحسن النصوص المسرحية لمؤلف من مؤلفينا، وقد كنت راضيا عنه رغم تعدد المشاهد.. وأقول الحق إن استخدام المسرح لم يحقق لي ما كنت اتخيله.(٣).

---

(١) منسى يوسف ، مجلة المسرح العدد ، ١٧، ١٨، مايو ١٩٦٥ ص ٢٢.

(٢) ، (٣) مجلة المسرح - العدد الثلاثون - يونيه ١٩٦٦ ص ١٧، ١٨، تصدر عن مسرح الحكيم - مؤسسة فنون المسرح.

أحمد بهجت :

سليمان الحلبي (الفريد فرج) : تراجيديا مصرية لبطل مأساته الأولى أنه ليس قادراً على الانتماء لأحد سوى هواتفه، وهو إذ يضع نفسه في المقاومة الحقيقية للاستعمار، يحتقر موقف المصريين الحكيم الصابر من الاستعمار الفرنسي، ويفقد قدرته على النظرة الموضوعية.[1]

(١) المصدر نفسه ص ٤٤.
ومجلة المسرح العدد ٢٤ ديسمبر ١٩٦٥ ص ١٥، ١٦، ١٧.

النص المسرحي	مقالات حول النص المسرحي						مقالات حول العرض					حول محتوى المقال								ندوة العرض
	مؤلف	مترجم	مقتبس	معد	منفرد	مشترك	إخراج	تمثيل	موسيقى وألحان	تاريخ العرض	دار المسرح	حول المضمون	حول عناصر العرض	بقلم المبدع		حول طبيعة العرض				
														مؤلف	مخرج	كوميدي	مأساة	الأول	غيره	
سكة السلامة	⊙				⊙					فبراير٦٥	القومي									
الحلم	⊙			⊙						مارس٦٥	"	⊙	⊙						⊙	
طيور الحب	⊙				⊙					مايو٦٥	"	⊙							⊙	
سليمان الحلبي	⊙									ديسمبر٦٥	"	⊙	⊙	⊙	⊙		⊙	⊙		

الجدول (٦)

ثانيا: ما كتب حول عروض (مسرح الحكيم) في موسم ١٩٦٥

مسرح الحكيم - ديسمبر سنة ١٩٦٥

مسرحية	المؤلف	المخرج
وابور الطحين	نعمان عاشور	نجيب سرور

ملخص ما نشر عن المسرحية : (رأي المولف والمخرج):

نعمان عاشور : مؤلف المسرحية : يقول : كتبت "وابور الطحين " كأوبريت غنائية قبل أن أكتب مسرحية "عائلة الدوغري " ثم أعدت كتابتها بعد ذلك مسرحية ... وقد أضرها أن النقاد عرفوا أنها كانت أوبريت ، وكان المفروض أن يميزوا - عن طريق المشاهدة - ويكتشفوا انها نص مسرحي سليم من الناحية الدرامية. [٢]

نجيب سرور مخرج المسرحية : يقول : وابور الطحين كنص، تعتبر من أحسن النصوص المصرية التي قدمت في هذا الموسم، من حيث طابعها واسلوبها وطريقة بنائها، تلك الطريقة التي تقترب من الحواديت أو الملاحم والتي تتميز ببساطة بالغة في الخطوط والشخصيات. [٣]

رأي النقد

جلال العشري :

أما عن موسم مسرح الحكيم فيبدأ بمسرحية .. وابور الطحين لنعمان التي يرى أنها - شكلا - أقرب الى الأوبريت منها الى العمل الدرامي، - ومضمونا - مسرحية دعائية ناقصة لا ترتفع الى مستوى الموقف أو القضية . وهذا الكلام حول المضمون الدعائي "لوابور الطحين" ينسحب بدوره على مسرحية "عطوه أفندي قطاع عام." [٣]

---

(٢) المصدر السابق نفسه - ص ٢٦ ، ٥٣.

(٣) مجلة المسرح - العدد ٢٤ ديسمبر ١٩٦٥ ص٦، ٧، ٨ ومن ٩ : ١٢ و ص ١٢ الى ١٥.

(٣) المرجع السابق.

مسرح الحكيم – سبتمبر ١٩٦٥ – (المسرح الحر)

المسرحية	المؤلف	المخرج
لعبة الحب	رشاد رشدي	على الفندور

ملخص ما نشر عن المسرحية : فاروق عبدالوهاب : "لعبة الحب " قدمت للمرة الأولى عام ١٩٦٢ على دار الأوبرا ، وقد استضاف مسرح الحكيم فرقة المسرح الحر".

ويقول الناقد :

لعبة الحب في ذاتها كانت نقلة كبيرة في التكتيك الذي استخدمه رشاد رشدي في مسرحيته المؤلفة الأولى الفراشة التي كانت تقليديه البناء يسير فيها الحدث في خط صاعد حتى يصل إلى ذروة دراميـة – الى حل درامي . وبكتابة "لعبة الحب" وضع رشاد رشدي قدميه على أول السلم الذي يكتشفه بصعوبة اسلوبه الخاص به في الكتابة للمسرح. [1]

مسرح الحكيم – أغسطس ١٩٦٥

فرقة انصار التمثيل والسينما

المسرحية	المؤلف	المخرج
قنديل أم هاشم	قصة : يحى حقي اعداد : عثمان اباطة وأمينه الصاوي	محمود السباع

ملخص ما نشر عن المسرحية :

يحيى العلمي يقول في مقاله عن المسرحية :

قصة قنديل أم هاشم تصور الصراع بين القديم المتمثل فيما يعتنقه أهل حي السيده زينب من خرافات تتمثل في القصة في إيمانهم الذي لا يتزعزع بزيت قنديل يقال إنه – قنديل أم هاشم

---

(١) مجلة المسرح – العدد ٢١ سبتمبر ١٩٦٥ ص ٨ : ١١.

كدواء لكل داء.

اختلط الأمر على حق المسرحية بين تطويعها لقواعد المسرح وبين الاحتفاظ بالأحداث كما وردت في قصة يحيى حقي. وكان محمود أسباع شحيحا فيما رسمه من حركة للممثلين والمجاميع. ومما يؤدي إلى عدم الاحتفاظ بايقاع يتناسب والمواقف المختلفة. (1)

مسرح الحكيم - يونيه ١٩٦٥

نادي المسرح

المسرحية	المؤلف	المخرج
الرجل الذي عرف كيف يموت	توفيق الحكيم	ليلى أبو سيف
الكذاب	رشاد رشدي	ليلى أبو سيف
جمهورية فرحات	يوسف ادريس	ليلى أبو سيف

ملخص ما نشر :

منسي يوسف : قدمت العروض الثلاثة باللغة الانجليزية لذا كان الجمهور عبارة عن رجال السلك الدبلوماسي بالقاهرة وأعضاء هيئة التدريس في الجامعة الأمريكية وجميع الأجانب الذي يعملون في الجامعات المصرية هذا بالإضافة الى جمهور كبير من المصريين من المهتمين والملمين باللغة الانجليزية. وقد كانت التجربة ناجحة. (2)

مسرح الحكيم - مايو ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
الحصار	ميخائيل رومان	جلال الشرقاوي

---

(١) يحيى العلمي، مجلة المسرح ٢٠ اغسطس ١٩٦٥، ص ص ١٩ - ٢٠.

(٢) مجلة المسرح العدد ١٨ ، يونيه ١٩٦٥ ص ١٧، ١٨، ١٩.

ملخص ما نشر عن المسرحية :

جلال العشري "يقول في مقاله ":

مسرحية متخمة بالآراء الخاصة والأفكار العديدة التي وضعها الكاتب وضعا في مشاهد درامية متلاحقة فجاءت أقرب الى العرض المسرحي الذي تعوزه الوحدة الفنية اللازمة لربط الأحداث كما يعوزه الأسلوب الدرامي الموحد الذي يصوغها في "ثيمة" أساسية هي التي يلتقي عندها الأشخاص وتنبع منها المواقف. [(١)]

أمين العيوطي :

استعمل ميخائيل رومان أسلوباً يجمع بين الواقعية والتعبيرية لمعالجة رؤيته. وكان لأسلوب الكتابة أثره علي أسلوب استعمال الاضاءة. وقد استعمل جلال الشرقاوي كل امكانيات الشكل العام للمسرحين والأسلوب الذي سميت به. [(٢)]

مسرح الحكيم - مارس ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
الجياع	توفيق الحكيم	حسين جمعه

ملخص ما نشر عن المسرحية :

محمد عناني يقول في مقاله عن المسرحية : نجح حسين جمعه في خلق جو للكازينو الجميل الصغير بديكور بالغ البساطة وأوحى بجو الليل والسهرات الضائعة عند اغنيائنا القدماء من باكوات وباشاوات وتحكم إلى حد بعيد في تركيز الضوء على البقعة التي يدور فيها الحدث على مائدة في هذا الكازينو بأن رفع أرضية المسرح واخفت الأضواء من حولها، واظلم البانوراما الخلفية الاّ من نجوم خضراء تتفاوت كبرا وصغراً لتوحي بالعمق البعيد للسماء المفتوحة. [(٣)]

---

(١) مجلة المسرح العدد ١٧ مايو ١٩٦٥ ص ٢٣ : ٢٦.

(٢) مجلة المسرح العدد ١٧ مايو ١٩٦٥ ص ٢٦ : ٢٨.

(٣) مجلة المسرح العدد ١٥ مارس ١٩٦٥ ص ٤٠.

مسرح الحكيم - ابريل ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
خيال الظل	رشاد رشدي	كمال يس

ملخص ما نشر عن المسرحية :

سمير سرحان "خيال الظل البناء التركيبي" .

تحت هذا العنوان كتب يقول : من اللحظة الأولى يرتفع فيها الستار عن مسرحية خيال الظل بواجهنا سؤال هام ما طبيعة هذا التحقيق الذي يقوم به عادل وكيل النيابة للبحث عن قاتل الألفي بك.

وقد قسم سمير سرحان مقالته النقدية الى . اهتزاز صورة الذات ثم الهروب من الذات واسقاط الماضي على الحاضر ومواجهة الماضي ثم الماضي والقوة الدافعة ثم الاخراج والتمثيل.[1]

محمد عناني : "الرموز السائده في مسرحية خيا ل الظل"

تحت هذا الإسم : تحدث في المقالة عن الرمز والدلالة في مسرحية خيال الظل فتحدث عن العروسة والصورة والمولد والحرمان الجاف وشجرة الصفاف وخيال الظل.[2]

وقد تناول ذلك نفسه ناقدان آخران [3] ، [4]

مسرح الحكيم - مارس ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
مصير صرصار	توفيق الحكيم	ديكور واخراج حسين جمعة .

(١) مقال: سمير سرحان مجلة المسرح العدد ١٦ ابريل ١٩٦٥ ص١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١.

(٢) مقال : محمد عناني مجلة المسرح العدد، ١٦ ابريل ١٩٦٥ ص ٢١: ٢٤.

(٣) مقال : فؤاد عبدالحميد طلبة مجلة المسرح العدد ١٧ ابريل ١٩٦٥ ص ١٢٦، ١٢٧.

(٤) مقال : شكري متياس مجلة المسرح العدد ١٧ ابرايل ١٩٦٥ ص ١٢٨.

ملخص : ما نشر عن المسرحية :-

سمير سرحان يقول في مقاله : الخط الدرامي في مصير صرصار آخر مسرحيات توفيق الحكيم بسيط للغاية صرصار حقيقي يحاول جاهدا الخروج من البانيو ويفشل ولكنه لا يكل ويكرر المحاولة من خلال هذه المحادثة البسيطة تتكشف العلاقة بين الزوجين عادل وسامية.(1)

مسرح الحكيم – فبراير ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
شلة الأنس	د. مصطفى محمود	علي الغندور

ملخص ما نشر عن المسرحية :-

البارودي يقول في مقاله : ان شلة الأنس ليست مسرحية حبكة وعقده وذروة ومجال امي .. الخ انها قصة قصيرة من تأليف د. مصطفى محمود أعدها هو بنفسه للمسرح ولكنها بقيت على المسرح قصة قصيرة.(2)

---

(١) مجلة المسرح العدد ، ١٥ مارس ١٩٦٥ ص ٣٨، ٣٩.

(٢) مجلة المسرح العدد ، ١٤ – فبراير ١٩٦٥ ص ٣٢، ٣٣.

تحليل محتوى المصدر الصحفي (مجلة المسرح) في الفترة من فبراير١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م.

مقالات حول النص المسرحي							مقالات حول العرض					حول محتوى المقال								
النص المسرحي	مؤلف	مترجم	مقتبس	معد	منفرد	مشترك	إخراج	تمثيل	موسيقى والحان	تاريخ العرض	دار المسرح	حول المضمون	حول عناصر العرض	بقلم المبدع: مؤلف	بقلم المبدع: مخرج	حول طبيعة العرض: كوميدي	حول طبيعة العرض: مأساة	حول طبيعة العرض: الأول	حول طبيعة العرض: غيره	ندوة العرض
شلة الأنس				⊙	⊙					فبراير٦٥	الحكيم	⊙				⊙				
مصير صرصار	⊙				⊙					مارس٦٥	"	⊙				⊙			⊙	
الجياع	⊙				⊙					مارس٦٥	"		⊙						⊙	
خيال الظل	⊙				⊙					ابريل٦٥	"	⊙	⊙						⊙	
العصار	⊙				⊙					مايو٦٥	"	⊙	⊙				⊙			
جمهورية فرحات	⊙				⊙					يونيه ٦٥	"						⊙			
كباب	⊙				⊙					يونيه ٦٥	"					⊙				
الرجل الذي عرف	⊙				⊙					يونيه٦٥	"							⊙		
كيف يموت																				
قنديل أم هاشم				⊙		⊙	⊙			اغسطس٦٥	"	⊙	⊙				⊙			

الجدول (٧)

تحليل محتوى المصدر الصحفي (مجلة المسرح) في الفترة من فبراير١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م.

مقالات حول النص المسرحي							مقالات حول العرض					حول محتوى المقال								ندوة العرض
النص المسرحي	مؤلف	مترجم	مقتبس	معد	منفرد	مشترك	اخراج	تمثيل	موسيقى والحان	تاريخ العرض	دار المسرح	حول المضمون	حول عناصر العرض	بقلم المبدع		حول طبيعة العرض				
														مؤلف	مخرج	كوميدي	ملساة	الأول	غيره	
لعبة الحب	⊙				⊙					سبتمبر٦٥	الحكيم		⊙						⊙	
وابور الطحين	⊙				⊙					ديسمبر٦٥	"	⊙		⊙	⊙				⊙	

تابع الجدول (٧)

المسرح الحديث - يناير ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
زيارة مع الفجر	اقتباس : أحمد حلمي	كمال يس

ملخص ما نشر عن المسرحية :

محمد عناني : يقول في مقاله عن المسرحية : قدم المسرح الحديث مسرحية جميلة ليس لأن أحمد حلمي وفق في اقتباسها أو لأن المخرج أبدع والممثلين أخلصوا أو لأن مصمم الديكور حافظ على روحها فحسب - بل أن توازنا طالما سعينا في سبيله قد تحقق بين كل العناصر - فلم يطغ عنصر على عنصر. وتحقق التوافق الجميل الشبيه بتوافق الموسيقى. [1]

المسرح الحديث - فبراير ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
طربوش للبيع	ابراهيم مصباح	روبير صايغ

ملخص ما نشر عن المسرحية :

سمير سرحان يقول : طربوش للبيع أول مسرحية يكتبها ابراهيم مصباح ولذلك فالناقد يمكن أن يتناولها بالتحليل على أساس أنها تجربة أولى ولكن المسرحية نفسها تضطر من يتعرض لها إلا يعاملها في حدود التجربة الأولى لكاتب مسرحي ناشيء لأن المسرحية تحمل الكثير من النضج وتشير إلى مولد كاتب مسرحي متمكن بحق. [2]

---

(١) مجلة المسرح العدد (١٣) يناير ١٩٦٥ ص ٦٠.

(٢) مجلة المسرح العدد ١٤- فبراير ١٩٦٥ ص ٣٩ : ٤٢.

* المخرج : مخرج تليفزيوني - في الأساس - وهذا يلقي الضوء على تلك الأزمة القائمة الآن بين مخرجي السينما ونقابة المهن التمثيلية حول عدم أحقية مخرج غير عضو بنقابة المهن التمثيلية في اخراج مسرحية.

ثامنا : ما كتب حول عروض (المسرح الحديث) في موسم ١٩٦٥م

المسرح الحديث - ابريل ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
رصاصة في القلب	توفيق الحكيم	كمال حسين

ملخص ما نشر عن المسرحية :

د. شفيق مجلي يقول في مقاله عن المسرحية: إن أوضح ما في هذه المسرحية هو خفة الدم والحوار الذكي ومقدرة الحكيم على تصوير الشخصيات وموضوع المسرحية بسيط . ونجح كمال حسين في اخراج هذه المسرحية البسيطه وفي الاحتفاظ بروح الحكيم. [1]

المسرح الحديث - ابريل ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
سيد درويش	صلاح طنطاوي	محمد توفيق

ملخص ما نشر عن المسرحية :

عبدالفتاح البارودي : يقول : إن محمد توفيق الفنان الذي برهن على أنه ممثل ممتاز في مختلف الروايات التي مثلها، برهن أيضا على أنه مخرج ممتاز في مسرحية سيد درويش التي اخرجها للمسرح الحديث. كما برهن المؤلف صلاح طنطاوي في اخلاصه في تقديم أول تجربة من نوعها في مسرحنا المصري وهي تقديم رواية تحكي حياة فنان. [2]

---

(١) شفيق مجلي ، مجلة المسرح ، العدد ١٦ ابريل ١٩٦٥ ص ٢٤، ص ٢٥.

(٢) عبدالفتاح البارودي ، مجلة المسرح العدد ١٦ ابريل ١٩٦٥ ص ص ٢٥، ٢٦.

المسرح الحديث – يوليه ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
أربعة في زنزانه	محمود شعبان	كمال حسين

ملخص ما نشر عن المسرحية :

محمد بركات يقول في مقاله : استطاع محمود شعبان ان يعالج موضوعه بكثير من الحكمة لفن فقدم لنا مسرحية نظيفة يتضمنها حوار سهل جميل وإن كان قد تخلله في قليل من الأحيان خصوصا في نهاية الفصل الثالث رنة خطابية . أما الإخراج فقد استطاع كمال حسين ان يظهر فيه نجاحا غير قليل.[١]

المسرح الحديث – اغسطس ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
عودة الروح	توفيق الحكيم	جلال الشرقاوي
	اعداد : خيري شلبي	
	وبكر رشوان	

ملخص ما نشر عن المسرحية :

فاروق عبد الوهاب : ساعد تركيز المعدين خيري شلبي وبكر رشوان على القصة الواقعية البعيدة عن المناقشات على اضفاء وحدة كلية على المسرح . وتغلب جلال الشرقاوي على مشكلة تعدد الأماكن التي تدور فيها أحداث المسرحية بالاضاءة، فكان يستخدم الاظلام التام في بيت الشعب حين ينتقل الحدث الى منزل " سنية " والعكس . وقد أحسن صنعا بتجاهل الرموز المضللة بالمسرحية .[٢]

---

(١) محمد بركات ، مجلة المسرح – العدد ١٩ يوليه ١٩٦٥ ص ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠.

(٢) فاروق عبدالوهاب مجلة المسرح – ٢٠ أغسطس ١٩٦٥ ص ٢١، ٢٢، ٢٣.

المسرح الحديث - اغسطس ١٩٦٥

ومسرح العروبة

المسرحية	تأليف	اخراج
في سبيل الحرية	جمال عبدالناصر وعبدالرحمن فهمي	سعد اردش

اعداد: انور فتح الله

ملخص ما كتب عن المسرحية :

د. أمين العيوطي : لم يركز الاعداد على كلية الحركة ، بل على كلية الأشياء فهو لا يمزج بين الاتجاهات المتعارضة ويسلكها في خيط درامي واحد، بل يعطي لمحات ومشاهد تمثل لقطات متفرقة[١]

المسرح الحديث - اغسطس ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
حد مرتاح	محي الدين عارف	محمد توفيق

ملخص ما نشر عن المسرحية :

خيري شلبي : اذا تكلمنا عن المعيار الفني للمسرحية وجدناها هزيلة البنيان فالشخصيات تدخل الديكور وتخرج منه حينما يريد المؤلف لا حينما يتطلب الموقف - ولم يكن هناك ارتباط عضوى بين الشخصيات. ومن الممكن ان يغيب ممثل شخصية ما من هذه الشخصيات فنستعيض عنه بأحد الموجودين في نفس المشهد ليقول كلامه وينتهي الأمر دون أن تتأثر الرواية. ولكن محمد توفيق قدم مجهوداً مخلصاً في هذه المسرحيـة فهو علي الأقل خلق من العدم شخصيات حية

(١) مجلة المسرح، اغسطس - ١٩٦٥ - العدد ٢٠ ص ٢٤، ٢٥.

قريبة الى نفوسنا وصورها تصويراً دقيقاً .[1]

المسرح الحديث - سبتمبر ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
حبل الغسيل	على احمد باكثير	فوزي درويش

ملخص ما نشر عن المسرحية :

د. امين العيوطي : هذه المسرحية مجموعة من الاسكتشات لا اكثر ولا أقل وهي اسكتشات غير درامية طويلة مملة تتكرر في مشهد بعد الآخر وتتكرر بين كل شخصية وأخرى، اسكتشات من الممكن أن نحذف نصفها لو لم يكن هناك اغراء بأن نحذف النصف الآخر أيضا. وكان خطأ المخرج تحمله مسئولية اخراج هذا العمل.[2]

---

(١) خيري شلبي ، مجلة المسرح ، - ٢٠ - اغسطس ١٩٦٥ ص ٣٣، ٣٤، ٣٥.

(٢) د. أمين العيوطي ، مجلة المسرح ، العدد ٢١، سبتمبر ١٩٦٥ ص ١٧، ١٨، ١٩.

تحليل محتوى المصدر الصحفي (مجلة المسرح) في الفترة من فبراير ١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م.

	مقالات حول النص المسرحي						مقالات حول العرض					حول محتوى المقال								
														بقلم المبدع		حول طبيعة العرض				
النص المسرحي	مؤلف	مترجم	مقتبس	معد	منفرد	مشترك	إخراج	تمثيل	موسيقى والحان	تاريخ العرض	دار المسرح	حول المضمون	حول عناصر العرض	مؤلف	مخرج	كوميدي	مأساة	الأول	غيره	ندوة العرض
زيارة مع الفجر			⊙		⊙		⊙	⊙	⊙	يناير٦٥	الحديث		⊙						⊙	
طربوش للبيع	⊙				⊙					فبراير٦٥	"	⊙				⊙		⊙		
رصاصة في القلب	⊙				⊙					ابريل٦٥	"	⊙				⊙				
سيد درويش	⊙				⊙		⊙			ابريل٦٥	"								⊙	
أربعة في زنزانة	⊙				⊙					يوليو٦٥	"	⊙	⊙			⊙				
عودة الروح			⊙			⊙				أغسطس٦٥	"		⊙						⊙	
في سبيل الحرية				⊙		⊙				أغسطس٦٥	"		⊙						⊙	
حد مرتاح	⊙				⊙		⊙			أغسطس٦٥	"	⊙	⊙						⊙	
حبل الغسيل	⊙				⊙		⊙			سبتمبر٦٥	"	⊙				⊙				

(غيره) : غنائي – شامل – طليعي – ملحمي – تسجيلي – عبثي – تاريخي ... الخ .

الجدول (٨)

تاسعا : ما كتب حول عرض (المسرح الكوميدي) في موسم ١٩٦٥م

المسرحي الكوميدي - فبراير ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
الدبور	رشاد حجازي	عبدالمنعم مدبولي

ملخص ما نشر عن المسرحية :

فاروق عبدالوهاب يقول في مقاله عن المسرحية : مسرحية الدبور كوميديا خفيفة تعتمد على شخصية رئيسية لها طبع غلاب معين يوجه انفعالها وجهة معينة ويسيّر تصرفاتها من خلال تورط هذه الشخصية مع باقي الشخصيات في مواقف مختلفة تنجم عن هذا الطبع الغلاب تنشأ المفارقة الكوميدية. [1]

---

(١) مجلة المسرح ، العدد ، ١٤ فبراير ١٩٦٥، ص٤٢، ٤٣.

المسرح الكوميدي – مايو ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
شارع البهلوان	عبدالحليم مرسي	نور الدمرداش

ملخص ما نشر عن المسرحية :

عايد الرباط : ان مغزى الرواية كان يمكن أن يعالج بعمق أكثر وبفن أرقى وإلا لن يعد فنا راقيا وأنه أرقى الفنون اذا هدف ورام تصحيح اعوجاج اجتماعي أو معالجة مشكلة انسانية.[١]

المسرح الكوميدي – يونيه ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
حالة حب	اقتباس : احمد شكري سمير خفاجي	فؤاد المهندس

ملخص ما نشر عن المسرحية :

سمير سرحان يقول : لا شك أن النص يحمل الكثير من عناصر الكوميديا الراقية إلا أنه ظل يحتفظ بأجنبيته حتى بعد اعطاء الشخصيات اثوابا مصرية واللجوء الى تقليد ممثلة سينمائية مصرية معروفة ولكن لا ضير في هذا اذا كان الشرط الثاني متوافراً وهو وجود عنصر الفكاهه في الموقف أولا وأساسا لا في الحركات مما يطمئن ان المسرح الكوميدي يسير في الطريق السليم.[٢]

المسرح الكوميدي – يوليه ١٩٦٥

المسرحية	اقتباس	اخراج
حركة ترقيات	قاسم وجدي	سعيد ابو بكر

---

(١) مجلة المسرح العدد – ١٧– مايو ١٩٦٥ ، ص ٣٠، ٣١.

(٢) سمير سرحان ، مجلة المسرح العدد ١٨، يونيه ١٩٦٥ ص ١٩، ٢٠، ٢١.

ملخص ما نشر عن المسرحية : -

فاروق عبدالوهاب يقول في مجمل حديثه عن المسرحية : لم يعتمد العمل على التطور الحتمي أو الارتباط العضوي بين اجزائه المختلفة، وجاءالاخراج مناسبا للتذبذب في الذهن فكانت الحركة كاريكاتورية فاقعة سريعة في بعض الاجزاء . متكاسلة في اجزاء أخرى ، ولكنها كانت تفتقر الى أي نوع من الوحدة في "التمبو" أو الايقاع العام. (١)

المسرح الكوميدي - اغسطس ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
جوزين وفرد	اقتباس: سمير خفاجي	عبدالمنعم مدبولي

ملخص ما نشر عن المسرحية :

محمد بركات : ان النص الذي اخذت عنه مسرحية جوزين وفرد نص غني بعناصر الكوميديا الممتازة وان ظل فيه الكثير من السمات الاجنبية عن تقاليد وعادات هذا الشعب برغم ما قام به الاقتباس من الباس النص ثوبا محليا .

وقد نجح مدبولي في الاخراج كما نجح في التمثيل واستطاع ان ينتزع الضحكات من القلوب طوال الفصول الثلاثة للمسرحية . (٢)

المسرح الكوميدي - اغسطس ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
ولا العفاريت الزرق	علي سالم	جلال الشرقاوي

---

(١) فاروق عبدالوهاب مجلة المسرح - ١٩ يوليه ١٩٦٥ص١٠٣، ١٠٤، ١٠٥.

(٢) محمد بركات ، مجلة المسرح - العدد ٢٠ - اغسطس ١٩٦٥ ص٣٠، ٣١، ٣٢.

ملخص ما نشر عن المسرحية :

فاروق عبدالوهاب : ان قبول المسرح الكوميدي لهذه المسرحية كان قراراً شجاعا يدل على أن المسئولين عن هذا المسرح قد بدأوا يحسون بأهمية النقد الذاتي وقد راعى المخرج في اخراجه لهذه المسرحية الجو الفنتازي الــذي ينتظمها وذلك باضفاء جو الاستعراض على بعض مشاهدها.[1]

---

(١) فاروق عبدالوهاب ، مجلة المسرح – العدد ٢٠ ، اغسطس ١٩٦٥ ص ٢٦و ٢٧، ٢٨، ٢٩.

تحليل محتوى المصدر الصحفي (مجلة المسرح) في الفترة من فبراير١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م.

النص المسرحي	مقالات حول النص المسرحي						مقالات حول العرض					حول محتوى المقال								ندوة العرض
	مؤلف	مترجم	مقتبس	معد	منفرد	مشترك	إخراج	تمثيل	موسيقى والحان	تاريخ العرض	دار المسرح	حول المضمون	حول عناصر العرض	بقلم المبدع		حول طبيعة العرض				
														مؤلف	مخرج	كوميدي	ملساة	الأول	غيره	
الدبور	⊙				⊙					فبراير٦٥	الكوميدي	⊙				⊙				
شارع البهلوان	⊙				⊙					مايو٦٥	"	⊙				⊙				
حالة حب			⊙			⊙				يونيه٦٥	"	⊙				⊙				
حركة ترقيات			⊙		⊙					يوليو٦٥	"		⊙			⊙				
جوزين وفرد			⊙		⊙					أغسطس٦٥	"	⊙	⊙			⊙				
ولا العفاريت الزرق	⊙				⊙		⊙			أغسطس٦٥	"					⊙				

* : نعم

الجدول (٩)

عاشراً : ما كتب حول عروض (مسرح الجيب) في موسم ١٩٦٥

مسرح الجيب - يونيه ١٩٦٥

المسرحية	المؤلف	المخرج
حسن ونعيمه	شوقي عبدالحكيم	كرم مطاوع

ملخص ما نشر عن المسرحية :

جلال العشري يقول في مقاله : بقدر ما تمادى شوقي عبدالحكيم في تعميق مفهوم الأصالة حتى كاد يقضى عليه تمادى أيضا في تعميق مفهوم المعاصره حتى كاد يقضى عليه ذلك بأنه لم يكتف باشاعة الجو التعبيري في كافة أرجاء المسرحية بل عمد الى استخدام أساليب في مسرح العبث أو اللامعقول مثل الحوار المتداخل والكلمات المتقطعة والاحالة المتبادلة بين الداخل والخارج وهذا كله من شأنه تمزيق وحدة الأسلوب وتنويع ما فيه من تجانس، مما أوقع الكاتب في حبائل التجربة. وقد أشاد الناقد بالجهد الكبير الذي بذله المخرج كرم مطاوع. وموسيقى سليمان جميل. [٢]

---

(٢) مجلة المسرح العدد ،١٨يونيه ١٩٦٥م، ص ٢١ الى ٢٤.

تحليل محتوى المصدر الصحفي (مجلة المسرح) في الفترة من فبراير١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م.

مقالات حول النص المسرحي							مقالات حول العرض					حول محتوى المقال								
النص المسرحي	مؤلف	مترجم	مقتبس	معد	منفرد	مشترك	اخراج	تمثيل	موسيقى والحان	تاريخ العرض	دار المسرح	حول المضمون	حول عناصر العرض	بقلم المبدع		حول طبيعة العرض				ندوة العرض
														مؤلف	مخرج	كوميدي	مأساة	الأول	غيره	
حسن ونعيمة	⊙				⊙		⊙		⊙	يونيه٦٥	الجيب	⊙	⊙				⊙			

الجدول (١٠)

حادي عشر : ما كتب حول عروض (مسرح القاهرة للعرائس) في موسم ١٩٦٥م

مسرح القاهرة للعرائس - اكتوبر ١٩٦٥

*فرقة الفلاحين :

المسرحية	المؤلف	المخرج
قيراط حوريه	صلاح جاهين	ابراهيم سالم
	حوار : نعمان عاشور	

ملخص ماكتب عن المسرحية :

محمد بركات : كان صلاح جاهين قد وفق في اختيار الموضوع الذي يعطيه للفلاح كما وفق في كتابه سيناريو هذه المسرحية كما وفق في كتابة أغاني هذه المسرحية التي بلغ عددها تسعة عشر أغنية،* كما وفق نعمان عاشور في كتابة الحوار بلغة الفلاح ابن القرية المصرية - واستطاع ابراهيم سالم أن يخرج لنا هذا النص فقدم لنا عملا كبيرا لم نشاهده في مسرح العرائس منذ التقينا بالليلة الكبيرة وحمار شهاب الدين. (١)

---

* الصحيح تسع عشرة أغنية

(١) محمد بركات ، مجلة المسرح = العدد ٢٢ - اكتوبر ١٩٦٥ ،١٥، ١٦.

تحليل محتوى المصدر الصحفي (مجلة المسرح) في الفترة من فبراير١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م.

مقالات حول النص المسرحي							مقالات حول العرض					حول محتوى المقال									
النص المسرحي	مؤلف	مترجم	مقتبس	معد	منفرد	مشترك	إخراج	تمثيل	موسيقى والحان	تاريخ العرض	دار المسرح	حول المضمون	حول عناصر العرض	بقلم المبدع		حول طبيعة العرض					ندوة العرض
														مؤلف	مخرج	كوميدي	ملساة	الأول	غيره		
قيراط حورية	⊙			⊙		⊙	⊙			اكتوبر٦٥	العرائس	⊙	⊙						⊙		

الجدول (١١)

المبحث الأول : مجلة المسرح مصدراً للثقافة المسرحية

الفصل الثالث: الكتابات النقدية للعروض المسرحية (موسم ١٩٦٦)

أولا : ما كتب حول عروض (المسرح القومي) في موسم ١٩٦٦

المسرح القومي - اكتوبر ١٩٦٦

اسم المسرحية	المؤلف	المخرج
الفتى مهران	عبدالرحمن الشرقاوي	كرم مطاوع

ملخص ما نشر عن المسرحية : رأي المؤلف والمخرج .

يقول عبدالرحمن الشرقاوي مؤلف المسرحية : فيما عدا نقد محمود العالم وجدت محاولات كثيرة موضوعية لتقييم المسرحية كعمل فني، إلا أن محمود العالم جر بعض الكتاب من بعده للدخول معه في معركة حول ما رآه في المسرحية مستنكرين أن يتحول النقد إلى بلاغ كيدي.[1]

ويقول كرم مطاوع مخرج المسرحية :

أنا شخصيا أعتبر علاقتي بمسرحية "الفتى مهران ": كمخرج، تشكل مرحلة مهمة جدا في حياتي المسرحية. أما فيما يتعلق بأسلوبي التكنيكي في الاخراج، فقد انطلقت من نقطة محدده، وهي القاء الضوء بشكل مطلق على الكلمة الشعرية الشاعرية. [2]

رأي النقد

أحمد بهجت : عبدالرحمن الشرقاوي عطاء من الشعر في تدفقه عطاء الشلال .. وموهبه تومض على المسرح وتشتعل من داخلها كالماس العظيم الطيب.

أنيس منصور: مسرحية " الفتى مهران استمد فيها كاتبها عبدالرحمن الشرقاوي من عصور المماليك وخرج بها الى تاريخ آسيا والمغول ومحاولات هولاكو وتيمورلانك خلال قرن.(٤).

---

(١) المصدر السابق نفسه "مجلة المسرح ص١٩، ٢٠، ٤٤، ٥٠.

(٢) (٣)، (٤) المصدر السابق نفسه ص ١٩، ٢٠، ٤٤، ٥٠ "مجلة المسرح.

المسرح القومي - اكتوبر ١٩٦٦

اسم المسرحية	المؤلف	المخرج
المهزلة الأرضية	يوسف ادريس	كمال يس

ملخص ما نشر عن المسرحية : رأي المؤلف والمخرج

يقول د. يوسف ادريس مؤلف المسرحية :

لست راضيا فقط ولكني في الحقيقة متحمس للطريقة التي عرضت بها، صحيح ان خلافا بسيطا بين الطريقة التي كنت أرى أن تعرض بها وبين الطريقة التي اختارها الاستاذ كمال يس لاخراجها - ولا بد أن يكون هناك اختلاف قليل دائما بين وجهة نظر المخرج ووجهة نظر المؤلف فهذا هو المنطق الطبيعي للأمور .[1]

أما كمال يس فيقول :

حين أخرجت مسرحية "المهزلة الأرضية" ، حاولت أن اضفي على الحركة المسرحية جزءاً من الموضوع ، وكان فيها لون من الرمز، الواقع للواقع وليس بالتجربة ولا بالايحاء.(٢).

رأي النقد

أحمد بهجت :

(يوسف ادريس) : فنان عظيم يكتب القصة والمسرحية هو يوسف ادريس ، تعجل الأمر وقال أخذ هذه القصة القصيرة وأضعها فوق "بابور السبرتو" لعلها تنضج. أنطفأت منه الشعلة وفقدت القصة القصيرة عن طريق التحول نصف قيمتها الفنية واحرقت بقية تأثيرها فوق منبر الخطابة وجاء العمل ضعيفا وباهتا فلما قال النقد كلمته غضب يوسف ادريس لنفسه بدلا من أن يغضب على نفسه.[3]

---

(١)، (٢) المصدر السابق نفسه صفحات ٢١، ٢٣.

(٣) المصدر السابق نفسه صفحات ٤٥، ٥٨.

سعد الدين توفيق :

وأما "المهزلة الأرضية" فقد انتهت في الفصل الأول .. ولقد حاول يوسف ادريس أن يعيد نفسه في الفرافير أو ينطلق بالمرحلة التي بدأها ولكنه لم يفعل... أو لم يستطع أن يفعل.. التجربة جيدة ولقد اعجبتني رغم هذه الملاحظات . [1]

المسرح القوس - اكتوبر ١٩٦٦

المسرحية	المؤلف	المخرج
بير السلم	سعد الدين وهبه	سعد اردش

ملخص ما نشر عن المسرحية : رأي المؤلف والمخرج :

يقول المؤلف : ليس في الامكان أبدع مما كان ، وان لي ملاحظات خاصة وهما نقطتان صغيرتان لو كانتا كما يجب لكان العرض في أكمل صورة هما : الموسيقى التصويرية والديكور. من ناحية الموسيقى التصويرية كانت خليطا غريبا جدا من ألحان فؤاد الظاهري مطعمة بأفكار سعد أردش ولم تعبر عن مواقف المسرحية.

أما الديكور فاعتقد أنه لم يكن موفقا حتى أن المخرج اضطر في بعض حركات المسرحية حتى تتلاءم مع الديكور . [2]

سعد أردش : "مخرج المسرحية"

يقول : في بير السلم وقف النقد موقفا غريبا جدا، اذ فرض على النص تفسيرات سياسية للمسرحية، تخلق زوبعة سوداء حولها دون مبرر.(٣).

---

(١) المصدر السابق صفحات ٤٥ ، ٥٨.

(٢) ،(٣) المصدر السابق نفسه. ص ٢٣، ٣٤.

جلال العشري : فاذا وصلنا إلى "بير السلم " فنستطيع أن نقول إنه : إذا كان سعد الدين وهبه وقد ضل الطريق في سكة السلامة ، فالواقع انه سقط في بير السلم، ذلك لأن موهبة سعد الدين وهبه الحقيقية تعتمد أصلا على التجارب التي عاشها والخبرات التي كابدها وعاناها .(١)

أحمد بهجت : "سعد وهبه هو سعد وهبه دائما، معرفته لنفسية الجمهور وقد رأت الممثلين هي سر الأسرار في نجاحه، وهو اذ يقدم لجمهوره سهرة طيبه يعرف دائماً كيف يثير الجمهور والنقاد. وربما عثر هواة التنقيب في المسرحيات على أكثر من منسوب للمياه في مسرحيات سعد وهبه.(٢).

المسرح القومي - اكتوبر ١٩٦٦

المسرحية	المؤلف	المخرج
ثلاث ليالي	نعمان عاشور	كمال حسين

ملخص ما نشر عن المسرحية : رأي المؤلف والمخرج

نعمان عاشور مؤلف المسرحية : يقول : كتبت الثلاث ليال على أساس الفصل الواحد ككل كتاب العالم. وقد حكم عليها النقاد على اعتبار انها مسرحية مثل " عائلة الدوغري" أو "الناس اللي تحت " لماذا ؟ أليس هناك فرق مثلا بين القصة القصيرة والرواية .. (٣)

كمال حسين مخرج المسرحية :

يقول : النص يعتبر تجربة جديدة وأولى من نوعها في المسرح المصري لأنه عبارة عن ثلاث مسرحيات في فصل واحد لمؤلف واحد، يربطهم رباط مادي وهو الليل، ويجمعهم الشكل العام للمجتمع الذي نعيشه. (٤)

---

(١)، (٢) المصدر السابق نفسه . ص ٤٤، ٥٣.

(٣) (٤) مجلة المسرح ، العدد ٢٩، ٣٠، ص ٢٤، ٢٥.

رأي النقد

أحمد بهجت :

ثلاث من مسرحيات الفصل الواحد. قال جمهور النظارة عنها انها كانت ليلة سوداء. ولا يعرف المؤرخون المحايدون هل يقصد الجمهور اسم المسرحية أو تاثير المسرحيات الثلاث. [1]

المسرح القومي - سنة ١٩٦٦

المسرحية	المؤلف	المخرج
شهرزاد	توفيق الحكيم	كرم مطاوع

ملخص ما نشر عن المسرحية : رأي المخرج

كرم مطاوع مخرج المسرحية : يقول : شهرزاد مسرحية صعبة - غير أن صعوبتها لا ترجع - كما يقول المخرج - الى كون الحكيم" شاعرا دراميا .. يجسد الفكر وهو في حالة ديناميكية في الشخصية الحية" فذلك لا يسبب صعوبة في الاخراج، وانما ترجع الى كثرة الثيمات فيها. [2]

رأي النقد

د. شفيق مجلي : يدل العرض الذي قدمه لنا كرم مطاوع على اختياره لثيمة واحدة، وهي ثيمة الصراع، دون غيرها، وتاكيده اياها، فهو يرى - كما يعلن في كلمته - أن أسطورة شهرزاد "تتحول عند الحكيم الى رمز لصراع مختنق ومعذب بين افكار، الى تضاد لونين من ألوان الانفعالات، ولان الصراع هو عماد الفن المسرحي، فقد جعل المخرج من الخيط الرفيع- خيط الصراع - موضوع المسرحية الرئيسي وتبعا لذلك غير في النص بما يؤكد نظرته. (٣).

---

(١) مجلة المسرح العدد ٣٠ ص ٤٥.

(٢)، (٣) المصدر السابق نفسه - العدد ٣٦ سنة ١٩٦٦ ص (٥).

تحليل محتوى المصدر الصحفي (مجلة المسرح) في الفترة من فبراير ١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م.

مقالات حول النص المسرحي							مقالات حول العرض					حول محتوى المقال								
النص المسرحي	مؤلف	مترجم	مقتبس	معد	منفرد	مشترك	إخراج	تمثيل	موسيقى والحان	تاريخ العرض	دار المسرح	حول المضمون	حول عناصر العرض	بقلم المبدع: مؤلف	بقلم المبدع: مخرج	حول طبيعة العرض: كوميدي	حول طبيعة العرض: مأساة	حول طبيعة العرض: الأول	حول طبيعة العرض: غيره	ندوة العرض
الفتى مهران	⊙				⊙					١٩٦٦	القومي	⊙		⊙	⊙		⊙			
المهزلة الأرضية	⊙				⊙					١٩٦٦	"	⊙	⊙	⊙	⊙				⊙	
بير السلم	⊙				⊙					١٩٦٦	"	⊙	⊙	⊙	⊙	⊙				
ثلاث ليالي	⊙				⊙					١٩٦٦	"	⊙		⊙	⊙	⊙				
شهرزاد	⊙				⊙					١٩٦٦	"	⊙			⊙				⊙	

الجدول (١٢)

ثانيا : ما كتب حول عروض (مسرح الحكيم) في موسم ١٩٦٦

مسرح الحكيم - ١٩٦٦

المسرحية	المؤلف	المخرج
سهرة مع تيمور	محمود تيمور	على الفندور والهامي حسن

ملخص ما نشر عن المسرحية : رأى المؤلف والمخرج

الأستاذ محمود تيمور : يقول : مما لا شك فيه أنني راض كل الرضا عن المجهود الذي قامت به دار الحكيم وفرقة الحكيم . وفي الواقع كان العرض - بشكل عام - مرضيا. ومن وجهة نظري الشخصية اعتقد أن الاخراج، وإن كان فيه شيء من التصرف، إلا أنني قبلته لأنه كان تصرفا معقولا لم يغير جوهر الفكرة الأصلية ، بل كان من جانب المخرج تفسيرا الهدف منه التوضيح للجمهور. (١)

علي الفندور:*

يقول : اعتقد أن القصد من تقديم أعمال الأستاذ محمود تيمور في مسرح الحكيم، كان من أجل محاولة استرداده كرائد من رواد المسرح العربي ، بعد أن غابت أعماله المسرحية عن الجمهور منذ ١٩٥٣.

مسرح الحكيم سنة ١٩٦٦

المسرحية	المؤلف	المخرج
اتفرج يا سلام	رشاد رشدي	كمال يس

ملخص ما نشر عن المسرحية : رأي المؤلف والمخرج :

المؤلف : بالنسبة لعرض مسرحية "اتفرج يا سلام" أعجبني على وجه العموم

---

(١) (٢) المصدر السابق نفسه ص ٢٧.

* يبدو أن المخرج لم يكن له دور في اختيار ما اقدم على اخراجه، وهذا يخالف طبيعة الفنان التي تقوم على الاختيار والانتقاء قبل أي اعتبار؟

يعني فـوق ال ٧٠٪ وهذا قدر معقول.. وكنت أود لو أن الممثلين أجادوا ايقاع اللغة أكثر. فهي ليست لغة حوار عادي ولكن ربما كان العذر أنها تجربة جديدة عليهم.[١]

كمال يسن مخرج المسرحية :

يقول : كان عرض المسرحية بالنسبة لي - وهي أول مسرحية تاريخيه فرصة لعرض امكانات تكتيكية في استغلال خشبة المسرح وتحريك المجاميع. (٢)

راي النقد

أحمد بهجت : فاجأ رشاد رشدي جمهوره ونقاده بمسرحية جديدة ، هجر فيها موضوعاته القديمة وطرق موضوعا جديدا كل الجده وتغير أسلوبه تبعا لذلك التجديد وتفتح عن ثمار نضيره ادهشت الجمهور والنقاد معا. (٣)

أنيس منصور :

أما مسرحية "أتفرج يا سلام" فلا بد لكي نتحدث عنها أن نسبقها بكلمة عن المماليك - ومعناها العبيد - إنهم جهلاء متغطرسون، ولكنهم نو ألوان نفسية مختلفة ومتباينه في ذات الوقت . وقد استدرجت هذه الألوان النفسية والاجتماعية والتاريخيه، عددا من فنانينا ومنهم رشاد رشدي الذي التقط جانبا من هذه الجوانب من تاريخ مصر وجمع خيوطها في مسرحية "اتفرج يا سلام". [٤]

جلال العشري :

أما مسرحية "أتفرج يا سلام" للدكتور رشاد رشدي فتشكل مرحلة جديدة في تطور الكاتب المسرحي فإذا كانت مسرحياته السابقة تشكل ما يمكن تسميته بدراما الصوره فهذه المسرحية تشكل ما يمكن تسمييته بدراما الفكرة.(٥).

---

(١) ، (٢)، (٣) المصدر السابق نفسه - الأعداد ٢٦، ٣٠ص٢٨ ،٣٠، ص ٤٥، ٤٠.

(٤) ، (٥) المصدر السابق نفسه - الأعداد ٢٦، ٣٠ ص ٥١، ص٥٣.

مسرح الحكيم - سنة ١٩٦٦

المسرحية	المؤلف	المخرج
الشبعانين	أحمد سعيد	علي الغندور

ملخص ما نشر عن المسرحية : رأي المؤلف والمخرج

يقول أحمد سعيد مؤلف المسرحية :

هناك حقيقة أود أن تكون مدخلا على عملي المسرحي الأول، الذي اعتبر أن عرضه لاقى نجاحاً شعبيا على المسرح، يتوام مع الظروف الصعبة التي صاحبت عرضها. ان ملكاتي ومكتسباتي على المسرح - التجريبية والعلمية - تفرض في اعماقي يقينا بأنني قادر على أن أكون موصلا جيدا للأفكار. (١)

علي الغندور مخرج المسرحية :-

يقول : سواء كنت ممن يتفقون مع الأستاذ أحمد سعيد في المنهج السياسي أو ممن يختلفون معه، فقد وجدت في النص عناصر انسانية تعاطفت معها، ووجدت نفسي ملزما بتأثير تعاطف الجماهير معها. (٢).

رأي النقد

أحمد بهجت :-

فجر أحمد سعيد قنبلة الموسم المسرحي في مسرح الحكيم ، وانفجرت القنبلة وسط البناء المسرحي للشبعانين فتطايرت اشلاء المسرحية . ورغم أننا أمام عمل لا يخضع للحتمية الفنية وإنما يخضع للرغبة في الادهاش والإضحاك، رغم ذلك نجحت المسرحية نجاحا عظيماً وتفوقت بايراداتها على بقية المسرحيات. (٣)

---

(١) ، (٢) المصدر السابق نفسه الأعداد ٢٦، ٢٧ ص٣٠، ٣١، ص ٤٥.

(٣) المصدر السابق نفسه لأعداد ٢٧، ٣٠ ص٥٣.

جلال العشري :

أما مسرحيتا "الشبعانين" و "النصابين" فمن الظلم أن نحاسب هاتين المسرحيتين بالمفاهيم الدرامية المعروفة ، فهما اقرب إلى التمثيليات الاذاعية والتليفزيونيه منهما إلى مفاهيم المسرحية المتفق عليها. [1]

عبدالفتاح البارودي :

الشبعانين تجربة تقدم مؤلفا جديدا يعتبر مكسبا للمسرح على الأقل بسبب الاخلاص للتفكير المحلي ويهمنا أن يتجه كل المفكرين للمسرح.. وفيها تجارب للغة وتطويع المسرح للقضايا المحلية . (٣).

مسرح الحكيم – سنة ١٩٦٦

المسرحية	المؤلف	المخرج
النصابين	محمود السعدني	سعد اردش

ملخص مانشر عن المسرحية : رأي المؤلف والمخرج

محمود السعدني مؤلف المسرحية :

يقول : أنا راض تماما عن عرض مسرحيتي . العرض جيد وأكثر من جيد كمان وسعد أردش مخرج عظيم ومخلص وجاد، وقد أدرك ابعاد النص وفهمه كما لو كان كاتبه. وقد أضاف الي النص بفهمه العميق اشياء رائعة. [3]

راي النقد

احمد بهجت :

يملك محمود السعدني قدرة على الفكاهة الساخرة الحلوة، وتلك موهبة طيبة، يملك السعدني

---

(١) (٢) المصدر السابق .

(٣) المصدر السابق نفسه ص ٣٢.

الى جوار موهبته كنزا من الذكريات وذخيرة من لقائه مع أشخاص يختلفون فيما بينهم.[1]

عبدالفتاح البارودي :

"النصابين" محاولة في الكوميديا تمتزج فيها السخرية بالموضوع، وهذا يعتبر خطوة أفضل من مفهوم الكوميديا في أذهان الكثيرين الذين يقتبسون أولا ويتصورون أن الضحك هو زغزغة ثانيا. (٢)

مسرح الحكيم – سنة ١٩٦٦

المسرحية	المؤلف	المخرج
ملك عجوز	شوقي عبدالحكيم	محمد عبدالعزيز

كتب عنها جلال العشري يقول :

الفن الذي لا يخاطب جانبا واحدا من جوانب النفس البشرية وانما يخاطب الانسان كله، يخاطب عقله بإمداده بالتصورات الذهنية ، يخاطب بصره بتزويده بالصور التشكيلية، يخاطب سمعه بملاحقته بالايقاعات الموسيقية . ويظلم كل من يعامل شوقي عبدالحكيم بمقاييس المسرح التقليدي أو المسرح التجاري . وأول ما نلاحظه على هذه المسرحية – وعلى غيرها من المسرحيات – هو اصرار كاتبها الشاب على أن يتقدم لحل المعادلة الصعبة التي تؤرق وجداننا الأدبي كله –[3]

شوقي عبدالحكيم :

يقول : ملك عجوز مسرحية دينية ١١ ولم تنل حقها من النقد.[4]

---

(١) ، (٢) المصدر السابق نفسه ص ٤٦، ص ٦٠.

(٣) مجلة المسرح – العدد – ٢٧ – مارس ١٩٦٦ ص ٢٩ وما بعدها.

(٤) ، (٥) مجلة المسرح العدد – ٣٠ – يونيه١٩٦٦ ص ٣٣ و ص ٤٥ و ص ٦٠.



محمد عبدالعزيز :

يقول : ملك عجوز مسرحية مشاعر وأحاسيس .. [١]

أحمد بهجت :

شوقي عبدالحكيم يشبه ملكا عجوزا من ملوك الحواديت القديمة.. وربما كانت لغة الحواديت القديمة غريبة وذلك هو السر في غرابة لغة المسرحية. (٢)

عبدالفتاح البارودي :

"ملك عجوز " .. تجربة لمؤلف احترم فيه الاجتهاد ولكني لا أكاد أفهم أسلوبه.(٣).

---

(١) ، (٢)، (٣) المرجع السابق.

تحليل محتوى المصدر الصحفي (مجلة المسرح) في الفترة من فبراير ١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م.

مقالات حول النص المسرحي							مقالات حول العرض					حول محتوى المقال								ندوة العرض
النص المسرحي	مؤلف	مترجم	مقتبس	معد	منفرد	مشترك	اخراج	تمثيل	موسيقى والحان	تاريخ العرض	دار المسرح	حول المضمون	حول عناصر العرض	بقلم المبدع		حول طبيعة العرض				
														مؤلف	مخرج	كوميدي	مأساة	الأول	غيره	
سهرة مع تيمور	⊙				⊙					١٩٦٦	الحكيم		⊙	⊙	⊙	⊙				
اتفرج يا سلام	⊙				⊙					١٩٦٦	"	⊙		⊙	⊙				⊙	
الشبعانين	⊙				⊙					١٩٦٦	"	⊙		⊙	⊙			⊙		
النصابين	⊙				⊙					١٩٦٦	"	⊙		⊙		⊙		⊙		
ملك معجوز	⊙				⊙					مارس٦٦	"	⊙		⊙	⊙				⊙	

الجدول (١٣)

ثالثا : ما كتب حول عروض (المسرح الحديث) في موسم ١٩٦٦

المسرح الحديث - سنة ١٩٦٦

المسرحية	المؤلف	المخرج
راجل ولا كل الرجاله	فتوح نشاطي ومحمد سعيد الناجوري	فتوح نشاطي

ملخص ما نشر عن المسرحية :

علي سالم : يقول : اراد مؤلف مسرحية .. راجل ولا كل الرجالة .. أن تكون مسرحيته جامعة مانعة فملأها بالتراجيديا والكوميديا والميلودراما والخطب والرقصات والنكت والقفشات والقافية وهكذا جاءت كما ارادها جامعة وحرص ايضا على أن يجعلها مانعة لأي فن حقيقي خشية أن يتسرب اليها فيفسد ويشوه صورتها ولقد نجح فيما أراد واعطانا مسرحية ولا كل المسرحيات.(١)

المسرح الحديث - سنة ١٩٦٦

المسرحية	المؤلف	المخرج
حارة السقا	نبيل فاضل	أنور رستم

ملخص ما نشر عن المسرحية : رأى المؤلف والمخرج

نبيل فاضل : "المؤلف " يقول : لم أرض عن العرض تماما خاصة وانه كان هناك خروج عن النص غير أنني لا أنسى أن هذه ثاني مسرحية لي - وكذلك كبار نقادنا لا يكتبون إلا عن مشاهير الفنانين فقط. (٢)

أنور رستم : "المخرج " .

---

(١) لم يكتب عن هذه المسرحية الا - علي سالم - في مجلة المسرح - العدد السادس والعشرون - ص ١٩ وما بعدها . وكذلك أحمد بهجت .

(٢) المصدر السابق نفسه ص ٣٤، ٣٥، ٤٦.

النص هو محاولة طيبة من مؤلف شاب للكتابة في المسرح، وهي ثاني تجربة له بعد "أدهم الشرقاوي" . واني اسجل له تطورا في الرؤية المسرحية فيما يختص بالنص. [1].

رأي النقد

<u>أحمد بهجت :</u> أفضل مسرحيات الحديث لهذا الموسم كانت "حارة السقا" لنبيل فاضل وهو من الكتاب الشباب الذين يقدمون تجاربهم الثانية علي المسرح وتشي هذه المسرحية بأصالة طيبة وإن أساء إليها هذا الحذف وهذه الاضافة اللتان سمح المخرج لنفسه بهما. (٢).

المسرح الحديث – سنة ١٩٦٦

المسرحية	المؤلف	المخرج
سهرة مع الجريمة:	١) الحرب: عبدالرحمن فهمي	حسن عبدالسلام
	٢) أغنية الموت : توفيق الحكيم	
	٣) الصندوق : توفيق الحكيم	

ملخص ما نشر عن السهرة : رأي المخرج.

<u>يقول حسن عبدالسلام مخرج السهرة :</u>

عروض المسرح ذات الفصل الواحد قليلة في مسرحنا المصري، وتكاد تكون نادرة تعد على الأصابع ، وخصوصا تلك العروض التي تتسم بالوحده التي تربط بين أجزائها.[3]

---

(١) ، (٢) المصدر السابق نفسه ص ٣٤، ٣٥، ٤٦.

(٣) المصدر السابق نفسه – العدد ٣٠ ص ٣٦.

رأي النقد

أحمد بهجت :

سهرة مع الجريمة ضمت أربع مسرحيات من مسرحيات الفصل الواحد - أغنية الموت - الصندوق - لتوفيق الحكيم . والفخ - الفريد فرج - والحرب - لعبد الرحمن فهمي - وكانت (الحرب) (كنص) هي أسوأ المسرحيات بينها - وتلاها في السوء مسرحية الصندوق لتوفيق الحكيم بسبب الأداء التمثيلي. (١)

د. شفيق مجلي :

إن وجود أربع مسرحيات في عرض واحد يدعو المتفرج الى المقارنة بينها، ولا بأس بذلك فالمقارنة من أهم وسائل النقد. (٣) .

---

(١) ، (٢) المصدر السابق نفسه العدد ، ٣٠ ، ص ٤٦ ، ٧٨.

تحليل محتوى المصدر الصحفي (مجلة المسرح) في الفترة من فبراير١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م.

النص المسرحي	مقالات حول النص المسرحي: مؤلف	مترجم	مقتبس	معد	منفرد	مشترك	مقالات حول العرض: إخراج	تمثيل	موسيقى والحان	تاريخ العرض	دار المسرح	حول محتوى المقال: حول المضمون	حول عناصر العرض	بقلم المبدع: مؤلف	بقلم المبدع: مخرج	حول طبيعة العرض: كوميدي	مأساة	الأولى	غيره	ندوة العرض
راجل ولا كل الرجالة	⊙					⊙				١٩٦٦	الحديث	⊙							⊙	
حارة السقا	⊙				⊙					١٩٦٦	"	⊙	⊙	⊙	⊙				⊙	
سهرة مع الجريمة(٣) الفخ	⊙				⊙					١٩٦٦	"	⊙	⊙		⊙					
سهرة مع الجريمة (٢) أغنية الموت	⊙				⊙					١٩٦٦	"	⊙	⊙		⊙				⊙	
سهرة مع (١) الحرب	⊙				⊙					١٩٦٦	"	⊙	⊙		⊙			⊙		
سهرة مع الجريمة (٤) الصندوق	⊙				⊙					١٩٦٦	"	⊙	⊙		⊙					

الجدول (١٤)

رابعا : ما كتب حول عروض (المسرح الكوميدي) في موسم ١٩٦٦

المسرح الكوميدي – سنة ١٩٦٦

المسرحية	المؤلف	المخرج
خلف البنات	يوسف عبدالحليم	السيد راضي

ملخص ما نشر عن المسرحية : رأي المخرج

يقول السيد راضي مخرج المسرحية :

المشكلة التي يعيشها المسرح الكوميدي عندنا هي النص. وقد ضخم المشكلة المعركة القائمة بين التأليف والاقتباس ، وكان عليّ كفنان أن أتخذ جانبا من جوانب الصراع، فأخذت جانب التأليف واجتذبتني مسرحية "خلف البنات" ووجدت فيها نسيجا جيدا ولكنه خام يحتاج إلى إعادة تفصيل .. (١)

رأي النقد

بكر رشوان : ذهبت الى مسرح الجمهورية لأشاهد مسرحية خلف البنات التي يقدمها المسرح الكوميدي وأنا أمنى نفسي بسهرة طيبة – وهي الثالثة للمسرح الكوميدي هذا العام– تخلو من اسم السيد / سمير خفاجي ومقتبساته الشهيرة، ولأن المسرحية من تأليف مؤلف مصري، كما انها تخلو من الأسماء المعروفة – كالاكليشهات في المسرح الكوميدي – مثل المهندس وعوض ومدبولي والهنيدي. (٢)

المسرح الكوميدي – سنة ١٩٦٦

المسرحية	المؤلف	المخرج
عطوه افندي قطاع عام	نعمان عاشور	محمود السباع

ملخص ما نشر عن المسرحية : رأي المؤلف والمخرج

نعمان عاشور : "المؤلف "

---

(١) المصدر السابق نفسه – العدد – ٣٠ ص ٤٠.

(٢) المصدر السابق نفسه – العدد ٢٦ ص ٢١.

يقول : أولا هذه المسرحية وضعت في المسرح الكوميدي في ظل ظروف غير طبيعية بالنسبة للنص .. مخرج بلا موافقتي وممثلون بلا موافقتي .. وقد بدأ المخرج في العمل ورفض ان يقبل أي تعديل في الممثلين .. [1]

محمود السباع : "المخرج "

اذا قسنا نص مسرحية عطوة أفندي بالمقاييس المسرحية، أي كما يجب أن تكتب حقا للمسرح، يتضح لنا أنه ينقصه عناصر كثيرة جدا من حيث التكنيك.(٢)

رأي النقد

اسماعيل النقيب :

المسرحية محكمة البناء ومكتملة فنيا .. إلا أن هناك مواقف غير مقنعه داخل المسرحية فمثلا نجد عزيزه التي لم تتجاوز من العمر ١٦ سنة تنطق بهذه الكلمات . "أصله عنده تداعي في المعاني ". وهذه المسرحية كتبها في عام ٥٥ نعمان عاشور تحت اسم "المغماطيس" وقد أعاد كتابتها في هذا العام – ٦٦ – ليقدمها تحت اسم "عطوة افندي قطاع عام". [3]

المسرح الكوميدي – سنة ١٩٦٦

المسرحية	المؤلف	المخرج
الزوجة آخر من يعلم	حسين عبدالنبي	سعيد ابو بكر

ملخص ما نشر عن المسرحية :

سعيد ابو بكر : "المخرج"

يقول : أنا اقتنعت بمسرحية "الزوجة آخر من يعلم " من الوجهة الكوميدية ، فهي مسرحية متكاملة البناء الكوميدي وبها مواقف حلوة كثيره .. واعجبني "التويست " الذي تقوم عليه المسرحية.. حاجة لطيفة قوي.. [4]

---

(١)، (٢) المصدر السابق – العدد – ٣ ص ٤١ وما بعدها.

(٣) المصدر السابق العدد ، ٢٧ مارس ص ٢٥.

(٤) المصدر السابق ص ٤٣ العدد (٣٠).

راى النقد

<u>أحمد بهجت :-</u>

مسرحية "خلفالبنات" أقل المسرحيات التي قدمت في الكوميدي سواء فقد قدمت ضحكا نظيفا لا يعتمد على اهانة الممثلين لأنفسهم أمام الجمهور. [١]

بكر رشوان :

يلخص السيد الناقد المسرحية في مجمل مقاله ولا يتحدث عن شيء آخر فنجده يبدأ المقال بقوله : الزوجه آخر من يعلم كما نعلم من تأليف حسين عبدالنبي وهاشم جمعة وهي بتركيز شديد تحكى .. الخ. [٢]

المسرح الكوميدي - سنة ١٩٦٦

المسرحية	المؤلف	المخرج
نمرة ٢ يكسب	مقتبسه	عبدالمنعم مدبولي
لحظة من فضلك	مقتبسه	-

ملخص ما نشر عن المسرحيتين :

<u>عبدالفتاح البارودي</u>: "نمرة ٢ يكسب" و "لحظة من فضلك" ، من النوع الذي اسميه "الهلس" ولا مفاضلة بين "الهلس" .. بل رواية مثل "تسمح من فضلك" هي نموذج سيء لافتعال الضحك واستغلال ممثل فيه امكانيات جيده مثل الهنيدي في الشقلبة على المسرح بالطرطور وملابس البلياتشو. [٣]

---

(١) المصدر السابق ص ٤٦ العدد (٣٠).

(٢) المصدر السابق ص ٣٠ وما بعدها العدد ٢٩ .

(٣) مجلة المسرح - العدد - ٣٠ ص ٦١ والعدد ٢٤ ديسمبر ١٩٦٥ ص٢٤، ٢٥.

تحليل محتوى المصدر الصحفي (مجلة المسرح) في الفترة من فبراير١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م.

مقالات حول النص المسرحي							مقالات حول العرض					حول محتوى المقال								
النص المسرحي	مؤلف	مترجم	مقتبس	معد	منفرد	مشترك	اخراج	تمثيل	موسيقى والحان	تاريخ العرض	دار المسرح	حول المضمون	حول عناصر العرض	بقلم المبدع: مؤلف	بقلم المبدع: مخرج	حول طبيعة العرض: كوميدي	حول طبيعة العرض: مأساة	حول طبيعة العرض: الأول	حول طبيعة العرض: غيره	ندوة العرض
نمرة (٢) يكسب			⊙		⊙					١٩٦٦	كوميدي	⊙				⊙				
لحظة من فضلك		⊙			⊙					١٩٦٦	"					⊙				
خلف البنات	⊙				⊙					١٩٦٦	"			⊙		⊙	⊙			
حلوة أفندي	⊙				⊙					١٩٦٦	"				⊙	⊙	⊙			
قطاع عام																				
الزوجة آخر من يعلم	⊙				⊙					١٩٦٦	"					⊙				

الجدول (١٥)

الفصل الرابع
الكتابات النقدية في (مجلة المسرح) حول
عروض موسم ١٩٦٧

أولا : ما كتب حول عروض (المسرح القومي) في موسم ١٩٦٧

المسرح القومي – فبراير ١٩٦٧ طليعة المسرح القومي

المسرحية	المؤلف	المخرج
ورق .. ورق ... ورق	ليلى عبدالباسط	عبدالغفار عوده
الدنس	حسن أحمد حسن	عادل هاشم
غريب	محمود دياب	نبيل منيب

ملخص ما نشر عن المسرحيات الثلاثة :

فاروق عبدالوهاب :

يقدم المسرح القومي تجربة جديدة بالتشجيع وهذه التجربة هي سهرة مع ثلاث مؤلفين جدد باستثناء محمود دياب الذي قدم به المسرح مسرحيتين حتى الآن، وثلاث مخرجين جدد.[١]

المسرح القومي – مايو ١٩٦٧

المسرحية	المؤلف	المخرج
كوابيس في الكواليس	سعد الدين وهبه	كرم مطاوع

ملخص ما نشر عن المسرحية :

فاروق عبدالوهاب :

فشل الكاتب في ان يثير لدى المتلقي احساسا كليا ناتجا عن وحدة عضوية حية تنتظم العمل الفني من الألف الى الياء فلا ضرورة لأي من أجزائه ، ولا أرى أي داعي للاستمرار في مناقشة البناء في المسرحية ، فكلمة بناء تطلق علي الأعمال الفنية وليست "كوابيس في الكواليس" عملا فنيا . والمخرج لا يقل مسئولية عن المؤلف في ظهور هذا العمل الذي لا معنى له.[٢]

(١) فاروق عبدالوهاب المسرح العدد ٣٨ فبراير ١٩٦٧ ص ٨، ٩ ، ص١٠.

(٢) مجلة المسرح العدد ٤١ مايو ١٩٦٧ ص ١٢ الى ١٥.

تحليل محتوى المصدر الصحفي (مجلة المسرح) في الفترة من فبراير١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م.

مقالات حول النص المسرحي							مقالات حول العرض					حول محتوى المقال									
النص المسرحي	مؤلف	مترجم	مقتبس	معد	منفرد	مشترك	إخراج	تمثيل	موسيقى والحان	تاريخ العرض	دار المسرح	حول المضمون	حول عناصر العرض	بقلم المبدع		حول طبيعة العرض				ندوة العرض
														مؤلف	مخرج	كوميدي	ملساة	الأول	غيره	
ورق.ورق.ورق	⊙				⊙					فبراير٦٧	القومي	⊙							⊙	
الدنس	⊙				⊙					⊙	"		⊙				⊙			
غريب	⊙				⊙					⊙	"	⊙				⊙				
كوابيس في الكواليس	⊙				⊙					مايو٦٧	"	⊙				⊙				

الجدول (١٦)

ثانيا: ما كتب حول عروض (مسرح الحكيم) في موسم ١٩٦٧

مسرح الحكيم - ابريل ١٩٦٧

المسرحية	المؤلف	المخرج
أصل الحكاية	بكر الشرقاوي	حسين جمعه

ملخص ما نشر عن المسرحية:

محمد بركات :

مسرحية أصل الحكاية فنتازيا خياليه يحاول فيها المؤلف تقديم تصور بشري لخلق العالم من خلال المعتقد العام لرجل الشارع في مصر القديمه وتصوره للوجود والخلق والآلهة والأسئلة التي كان يطرحها بحثا لها عن اجابة، والتي شكلت بصورة مجملة فلسفة المصريين القدماء، التي امتدت للآن من خمسة آلاف عام. [1]

---

(١) مجلة المسرح العدد ٤٠ ابريل ١٩٦٧ ص ٧، ٨، ٩

تحليل محتوى المصدر الصحفي (مجلة المسرح) في الفترة من فبراير١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م.

مقالات حول النص المسرحي							مقالات حول العرض					حول محتوى المقال								
														بقلم المبدع		حول طبيعة العرض				ندوة العرض
النص المسرحي	مؤلف	مترجم	مقتبس	معد	منفرد	مشترك	إخراج	تمثيل	موسيقى والحان	تاريخ العرض	دار المسرح	حول المضمون	حول عناصر العرض	مؤلف	مخرج	كوميدي	ملساة	الأول	غيره	
أصل الحكاية	⊙				⊙					ابريل٦٧	الحكيم	⊙				⊙				

الجدول (١٧)

ثالثا : ما كتب حول عروض (المسرح الحديث) في موسم ١٩٦٧

المسرح الحديث - ابريل ١٩٦٧

المسرحية	المؤلف	المخرج
الورطة	توفيق الحكيم	كمال حسين

ملخص ما نشر عن المسرحية :

د. شفيق مجلي :هذه المسرحية تبحث بعمق في موقف رجل عالم في عالم حديث تتوالى فيه الاختراعات ذات الجانبين وتجعلنا نفكر في واجب عالم مثل الدكتور يحيى ازاء الانسان وواجب الانسان هذا ازاء هذا العالم وما ينتظره. ويدل العرض المسرحي الناجح الذي قدمته فرقة المسرح الحديث لهذه المسرحية على ادراك المخرج والممثلين ومصمم الديكور لما فيها من معان، كما يدل على تناسق في العمل ، كان أهم أسباب نجاح العرض. (٢)

---

(٢) مجلة المسرح العدد ٤٠ ابريل ١٩٦٧ ص ١٧، ١٨، ١٩.

تحليل محتوى المصدر الصحفي (مجلة المسرح) في الفترة من فبراير١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م.

مقالات حول النص المسرحي							مقالات حول العرض					حول محتوى المقال								
النص المسرحي	مؤلف	مترجم	مقتبس	معد	منفرد	مشترك	اخراج	تمثيل	موسيقى والحان	تاريخ العرض	دار المسرح	حول المضمون	حول عناصر العرض	بقلم المبدع		حول طبيعة العرض				ندوة العرض
														مؤلف	مخرج	كوميدي	ماساة	الأول	غيره	
الورطة	⊙				⊙					ابريل٦٧	الحديث	⊙	⊙						⊙	
الزنزانة	⊙				⊙					مايو٦٧	"	⊙	⊙			⊙				

الجدول (١٨)

رابعا : ما كتب حول عروض (المسرح الحديث) في موسم ١٩٦٧

المسرح الحديث - مايو ١٩٦٧

مسرحية	المؤلف	المخرج
الزنزانه	السيد الشوربجي	حسن عبدالسلام

ملخص ما نشر عن المسرحية :

د. أمين العيوطي : ان الحدث يحمل معنى التطور المنطقي من موقف الى عقده الى نهاية وواضح ان المؤلف هناك يتحرك بين نقطتين هما السجن والحرية ، نقطتا البداية والنهاية، ولكن هل ما يحدث بين هذه وذلك يؤدي بالضرورة الى هذه النهاية.

وأشاد الناقد بموسيقى سليمان جميل وتصميم الديكور الذي قام به محمد عبدالفتاح واخراج حسن عبدالسلام. [1]

---

(١) مجلة المسرح ، العدد ٤١ مايو ١٩٦٧ ، ص ١٩ الى ص ٢٢.

تحليل محتوى المصدر الصحفي (مجلة المسرح) في الفترة من فبراير١٩٦٤ الى مايو ١٩٦٧م.

مقالات حول النص المسرحي							مقالات حول العرض					حول محتوى المقال								
														بقلم المبدع		حول طبيعة العرض				ندوة
النص المسرحي	مؤلف	مترجم	مقتبس	معد	منفرد	مشترك	اخراج	تمثيل	موسيقى والحان	تاريخ العرض	دار المسرح	حول المضمون	حول عناصر العرض	مؤلف	مخرج	كوميدي	ماساة	الأول	غيره	العرض
مين قتل مين	⊙				⊙					مايو٦٧	كوميدي	⊙				⊙				

الجدول (١٩)

خامسا : ما كتب حول عروض (المسرح الكوميدي) في موسم ١٩٦٧

المسرح الكوميدي - مايو ١٩٦٧

المسرحية	المؤلف	المخرج
مين قتل مين	أنيس منصور	كمال يس

ملخص ما نشر عن المسرحية :

فاروق عبدالوهاب :

انيس منصور يقدم لنا في هذه المسرحية رؤيا ساخرة مريرة للعالم من وجهة نظر يزاحم فيها أحد مفتشي البوليس ، واثناء هذا الشد والجذب بين وجهتي النظر التي يحاول كل منها ان يجعلنا نرى أحداث هذا الموقف الكوني منها. [1]

---

(١) مجلة المسرح ، العدد ٤١ مايو ١٩٦٧ ص ١٥، ١٦، ١٧، ١٨.

نتائج تحليل محتوى
المقالات النقدية
للعروض المسرحية
التي صدرت عن مجلة المسرح
في الفترة من ١٩٦٤ الى ١٩٦٧

ونخلص مما تقدم الى عدة ملاحظات يمكن رصدها على النحو التالي :

أولا : النصوص العالمية المترجمة.

١- خلا موسم ١٩٦٤ من النصوص العالمية المترجمة.

٢- خلا موسم ١٩٦٥ من النصوص العالمية المترجمة.

٣- خلا موسم ١٩٦٦ من النصوص العالمية المترجمة.

ثانيا : عروض المسرح القومي لموسم ١٩٦٤

١- هي خمسة عروض مسرحية لمسرحيات مؤلفوها مصريون.

٢- اثنتان منهما كانتا باللغة العربية الفصحى (حلاق بغداد لألفريد فرج، الطعام لكل فم لتوفيق الحكيم.)

٣- الثلاثة النصوص الأخرى كانت باللغة الدارجة (كوبري الناموس لسعد وهبه، الفرافير ليوسف ادريس ، رحلة خارج السور لرشاد رشدي.

٤- ثلاثة عروض منها تستند الى ثيمة تراثيه.

٥- أقيمت أربع ندوات بنادي المسرح لاربعة عروض منها.

٦- يمكن تصنيف العروض الخمسة من حيث نوعها الأدبي علي النحو التالي:

١- (النصوص الكوميدية)

أ- حلاق بغداد (موضوعها تراثي مقتبس من ألف ليلة وليلة) وبناؤها الدرامي تقليدي.

ب- كوبري الناموس (موضوعها اجتماعي وبناؤها تقليدي).

٢- (النصوص الطليعية)

أ- الطعام لكل فم (موضوعها تراثي وتنحو نحو الشكل العبثي).

ب- الفرافير (تراثية الأسلوب : شكل الحلقة والسامر الشعبي والأراجوز).

جـ- رحلة خارج السور (يستخدم عناصر عرض متداخلة حيث الازدواج - بعرض حدثين في وقت واحد مع تداخل الحوار وتبادل الأداء مما يتماس مع بعض عناصر الاتجاه العبثي ومع بعض العناصر التعبيرية.

اتجاهات الكتابة النقدية
لعروض المسرح لموسم ١٩٦٤

- في نقد (حلاق بغداد) : نقد انطباعي الاتجاه وتوجهاته أدبية.
- في نقد (الطعام لكل فم) : نقد منهجي يتقصد النص المسرحي.
- في نقد (كوبري الناموس) : نقد انطباعي يتقصد النص المسرحي.
- في نقد (رحلة خارج السور) : نقد انطباعي يتقصد النص المسرحي.

ونخرج مما تقدم إلى أن ما كتب في مجلة المسرح حول هذه العروض الخمسة (في موسم المسرح القومي ١٩٦٤) كان نقدا أدبيا انطباعيا بمعنى أنه لم يبحث في كيفية وجود العرض المسرحي بكل عناصره الأدبية والادائية والتأثيريه ولم يقف عند أسباب وجود كل عرض منها على الكيفية الأسلوبية التي ظهر عليها ومن ثم فان التقييم قد خلا من التقويم ومن ثم جاء الحكم والتصنيف النوعي للعرض انطباعيا .

ثالثا : عروض المسرح القومي لموسم ١٩٦٥

أولا : انتج المسرح القومي في موسم ١٩٦٥: أربعة عروض مسرحية وتصنيفها على النحو التالي:

١- الكوميديا الاجتماعية السياسية :

سكة السلامة - لسعد الدين وهبه (بناؤها الدرامي تقليدي يقوم على كوميديا الأنماط وكوميديا الموقف) .

٢- الدرامه :

أ) الحلم - لمحمد سالم (بناؤها الدرامي غير محكم).

ب) طيور الحب - لعبدالله الطوخي (بناؤها الدرامي غير محكم)

٣- التراجيديا

أ) سليمـان الحلبي · لالفريد فرج (بناؤها مزيج بين الدراما الملحمية والدراما القائمة على الشخصية) .

ثانيا : هذه العروض الأربعة مؤلفة ، وهي لكتاب مصريين.

ثالثا : نص واحد منها باللغة العربية الفصحى وهو (سليمان الحلبي) وكتبتمسرحيات .

(الحلم - طيور الحب - سكة السلامة). باللهجة العامية المصرية .

رابعا: اعتمد نص واحد منها على حدث تاريخي وهو نص (سليمان الحلبي) واتخذ الأسلوب الملحمي الذي يعتمد علي اعادة تصوير الحدث التاريخي مع مزجه بالأسلوب الدرامي انطلاقا من الشخصية المسرحية.

خامسا : كلا النصين الكوميدي (سكة السلامة) والتراجيدي (سليمان الحلبي) يتوجهان توجها سياسيا حيث تنتقد كوميديا (سكة السلامة) تجربه تحالف قوى الشعب العامل في مصر. وتنتقد تراجيديا (سليمان الحلبي) أسلوب التصفية الجسدية الفردية وسيلة للنضال الوطني مع اعتبار أن اغتيال قائد استعماري بعيد أن يصنف نوعاً من انواع الاغتيال السياسي لأن هذا المصطلح ينطبق علي اغتيال مواطن لقائد سياسي من مواطنيه وهذا لا ينطبق على (كليبر) لأنه مستعمر.

سادسا: لم تعقد أية ندوات حول أي من هذه العروض.

اتجاهات الكتابة النقدية

لعروض المسرح القومي لموسم ١٩٦٥

نقد مسرحية (سليمان الحلبي) :

أ) جاء النقد بقلم (أحمد بهجت) انطباعيا ، واقتصر على توجيه النقد لشخصية (سليمان الحلبي) التاريخيه وليس لنقده بوصفه شخصية مسرحية . فهو نقد انطباعي وتاريخي في أن وليس نقدا أدبيا لأنه لم يرتبط بالنص موضع النقد.

ب) لا يعد ما كتبه الفريد فرج عن الاخراج في مسرحيته نقدا بل هو اطراء للمخرج.

ج) لا يعد ما كتبه عبدالرحيم الزرقاني (مخرج المسرحية) نقدا بل هو انطباع يذكر الايجابيات دون ذكر للسلبيات أي يتجه عكس اتجاه الانتقاد حيث يذكر الانتقاد السلبيات في العمل دون ذكر للايجابيات .

نقد مسرحية سكة السلامة : ويقتصر على النص المسرحي في أسلوب نقدي تحليلي يستند الى المنهجية.

نقد مسرحية الحلم : يتجه اتجاها منهجيا في اضاءة دور العنصر التمثيلي في النص مع انعدام التركيب الدرامي والحوار.

رابعا : ملاحظات حول

عروض المسرح القومي لموسم ١٩٦٦

أ- قدم المسرح القومي خمسة عروض مسرحية مؤلفة تأليفا مصريا في موسم ١٩٦٦ على النحو التالي :

١- العروض التراجيدية الشعرية :

١ - الفتى مهران - لعبدالرحمن الشرقاوي :

٢- العروض الدرامية الفكرية :

١- المهزلة الأرضية - ليوسف ادريس .

٢- شهرزاد - لتوفيق الحكيم

٣- الكوميديا الاجتماعية

١- بير السلم - لسعد وهبه

٤- الدرامة الاجتماعية

١- ثلاث ليالي - لنعمان عاشور .

ب- قدم تراجيديا شعرية واحدة.

ج- قدم مسرحيتين فكريتين رمزيتين.

د- قدم مسرحية كوميدية

و- لم يقدم مسرحيات عالمية أو مقتبسة أو معدة.

ز- لم يعقد ندوات حول العروض الخمسة.

ح- برزت ضمن الكتابات النقدية تعليقات مؤلفي النصوص ومخرجيها النقدية أو الانتقادية حول ابداعهم.

اتجاهات الكتابة النقدية

حول عروض المسرح القومي لموسم ١٩٦٦

١- نقد ثلاث ليالي :

أ- هو نوع من الانتقاد ولا علاقة له بالنقد.

ب- ينتقد المؤلف موقف النقاد من النصوص الثلاثة ذات الفصل الواحد.

ج- يصف المخرج طبيعة العرض ويعتبرها تجربة جديدة وأولى في المسرح المصري حيث هي ثلاث مسرحيات من فصل واحد لمؤلف واحد تدور حول موضوع واحد هو الليل.

٢- نقد بير السلم :

أ- ينتقد المؤلف الموسيقى والديكور ويلقى التبعة على المخرج.

ب- ينتقد موقف النقاد ويعتبر تفسيراتهم السياسية مقحمة على المسرحية.

ج- يتجه النقد وجهة انطباعية.

٣- نقد مسرحية شهرزاد :

أ- نقد مخرج نص (شهرزاد) للنص نفسه بسبب كثرة الثيمات فيه.

ب- اتجه النقد الفني للعرض نفسه حيث اختار ثيمة واحدة من ثيمات النص وأكدها دون غيرها.

٤- في نقد مسرحية المهزلة الأرضية:

أ) كتب المؤلف حول طريقة الاخراج مبينا نقاط اختلاف الاخراج عن النص والاخراج.

ب) كتب المخرج مبررا محاولته لتفسير الرمز بالحركة.

ج) اتجه النقد اتجاها انتقاديا خاليا من الأصول النقدية عند أحمد بهجت واتجه اتجاها انطباعيا يصدر الاحكام دون تقديم مبررات كافية عند سعد الدين توفيق.

٥- في نقد الفتى مهران :

أ) تقييم المؤلف للكتابات النقدية حول نصه وانقسام النقاد على أنفسهم في رد بعضهم على نقد محمود العالم للنص وفي رد البعض الآخر على من نقد كتابة العالم النقدية حوله.

ب) يدل المخرج بانطباعه حول النص ويؤكد تركزه في الاخراج على ابراز الكلمة الشعرية الشاعرية.

ج) يتجه ما كتبه (أحمد بهجت) عن العرض لمدح المؤلف ويستعرض أنيس منصور موضوع المسرحية في ايجاز شديد ويرى أن مصادرها من عصور المماليك وتاريخ آسيا والمغول..

والكتابات النقدية للكاتبين مجرد انطباعات ليست من النقد في شيء

خامسا : ملاحظات حول نقد عروض مسرح الحكيم

في موسم ١٩٦٦

١- ملاحظات نقدية :

أولا : قدم مسرح الحكيم في موسم ١٩٦٦ خمسة عروض مسرحية منها مأساة ودراما شعبية وثلاثة عروض كوميدية.

ثانيا: من الملاحظ أن المؤلفين والمخرجين قد كتبوا عن عروضهم.

ثالثا: من الملاحظ أنه باستثناء عرضين فقط هما (اتفرج يا سلام) و (ملك عجوز) فان بقية العروض الثلاثة عروض هابطة المستوى من حيث التاليف المسرحي وأصوله.

رابعا: كانت لغة العروض في موسم ١٩٦٦ كلها باللهجة العامية المصرية .

خامسا: لم تعقد ندوات لعروض الموسم.

٢- اتجاهات الكتابة النقدية لعروض موسم ١٩٦٦

١- في نقد سهرة مع تيمور:

أ) كتب المؤلف (محمود تيمور) عن الاخراج مستحسنا .

ب) يرى النقد أن هذه المسرحية أقرب الى الأوبريت وهو انطباعي.

٢- في نقد لعبة الحب :

يشيرفاروق عبدالوهاب الى أن المسرحية قد قدمت من قبل في عام ١٩٦٢ على مسرح دار الأوبرا ويرى أنها نقلة في تكتيك الكتابة في مسرح رشاد رشدي.

٣- في نقد قنديل أم هاشم :

يتعرض للمضمون ويرى أن المعد قد اختلط عليه الأمر بين تطويعها لقواعد المسرح وبقاء احداثها في الرواية. ولكنه نقد حركة الممثلين وخفوت ايقاعها.

٤- في نقد (الرجل الذي عرف كيف يموت)

(كذاب)

(جمهورية فرحات)

اقتصر الكاتب على مجرد اعطاء فكرة عن خصوصية الجمهور الذي حضر العرض حيث كان باللغة الانجليزية وليس هناك نقد وانما انطباع عام حول نجاح التجربة.

٥- في نقد مسرحية الحصار :

أ) جاء النقد عند جلال العشري انطباعيا يرى تخمة المسرحية بالافكار والآراء الخاصة وهو انطباعي.

ب) أطل نقد د. أمين العيوطي على عناصر النص حيث كانت مزيجا من الواقعية والتعبيرية مما انعكس على اسلوب الاضاءة في العرض.

٦- في نقد مسرحية الجياع :

أ) تركز النقد في عنصر واحد من عناصر العرض وهو الديكور الذي صممه المخرج حسين جمعه.

٧- في نقد مسرحية خيال الظل :

أ) كان نقد د. سمير سرحان موجها الى وصف البناء التركيبي للنص ثم انه قسم مقاله الى ستة أقسام واحد منها خص الاخراج والتمثيل.

ب) ركز الناقد محمد عناني على الرموز في المسرحية.

ج) كتب حول هذه المسرحية ناقدان آخران.

٨- في نقد (مصير صرصار) : يتمحور النقد حول المضمون .

٩- في نقد (شلة الأنس)

ينقد البارودي النص ويرى انه ظل قصة قصيرة حتى بعد اعداده في مسرحيته.

ثالثا : قدم عرض نادي المسرح باللغة الانجليزية وهو أمر جديد على المسرح المصري اذ هي نصوص عربية مصرية من حيث لغتها.

رابعا : لم تعقد ندوة عن أي عرض من عروض مسرح الحكيم في هذا الموسم ١٩٦٥

خامسا: قدمت عروض الفصل الواحد.

سادسا: قدمت مسرحيتان معدتان عن قصتين.

اتجاهات الكتابة النقدية حول
عروض مسرح الحكيم في موسم ١٩٦٥

١- في نقد مسرحية وابور الطحين

أ) يبرر كاتبها هجوم النقاد حيث انطبع لديهم أنها أوبريت وليست مسرحية لكونه قد كتبها أولا اوبريتا غنائيا ثم أعاد كتابتها علي شكل مسرحية.

ب) يدافع مخرج المسرحية عن النص بوصفه من أحسن النصوص المصرية في موسم ١٩٦٥ ويعرض للأسلوب الذي اتبعه.

سادساً : ملاحظات حول نقد عروض المسرح القومي لموسم ١٩٦٥

أولا : قدم المسرح القومي بفرقته الطليعية ثلاث مسرحيات من فصل واحد لثلاثة مؤلفين في ليلة واحدة وهو اتجاه جديد في المسرح القومي. إحداها (تراجيديا وهي الدنس).

ثانيا: تقدم هذه التجربة ثلاثة مخرجين جدد ومؤلفين جديدين.

ثالثا : قدم كوميديا كوابيس في الكواليس

ملخص اتجاه الكتابة النقدية

١- في نقد عرض طليعة المسرح القومي :

لم يتعد أن يكون وقفه وصفية فيها تشجيع لشباب الكتاب والمخرجين.

٢- في نقد كوابيس في الكواليس :

يأخذ النقد على النص غياب الوحدة العضوية وينفي عنها كونها عملا فنيا.

يأخذ على المخرج مشاركته للمؤلف في عمل لا معنى له.

ب) كتب المخرج عن التجربة مبررا حيث هي مجاملة لتيمور من مسرح الحكيم.

ج) رأى الباوردي أن التجربة تصلح تطبيقات لندوات دراسية.

٢- في نقد اتفرج يا سلام :

أ) اتجه النقد اتجاها انطباعيا واقتصر على تقريظ المؤلف.

ب) كتب المؤلف عن انطباعه عن العرض ووجه اللوم للمخرج والممثلين.

ج) كتب المخرج انطباعه، يستحسن عرضه بوصفه أول مسرحية تاريخيه ويخص التكنيك وحركة المجاميع.

د) كان نقد أحمد بهجت انطباعيا يستحسن النص ويراه مدهشا للجمهور والنقاد.

هـ) قدم أنيس منصور لتعميماته وملاحظاته المستحسنه بضرورة أن تسبق الحديث عن المسرحية كلمة عن المماليك . ويشيد بتوجه المؤلف للتاريخ.

و) وتاتي انطباعه جلال العشري التي تقسم كتابات رشاد رشدي المسرحية الى مرحلتين الأولى يطلق عليها (دراما الصورة) ويطلق على الثانية (دراما الفكرة) دون أن يعمق طرحه هذا بشواهد.

٣- في نقد ملك عجوز :

أ) يتهم المؤلف النقاد بظلم هذه المسرحية ويصفها بأنها دينية.

ب) يرى المخرج أن هذه مسرحية مشاعر وأحاسيس .

ج) بدأ الانتقاد *بتنظير حول دور الفن واعقبه حكم عام وحاد يتهم من يعامل المؤلف يمقاييس المسرح التقليدي أو التجاري بالظلم ويتهم المؤلف بالتجرؤ لحل مشاكل الأدب كله.

* تعليق : وهو انتقاد لأنه لا يتعرض الا لعموميات ولا يعرض سوى السلبيات – مع عدم التدليل عليها – .

ومن الملاحظ أن هناك اختلافا بين فهم المؤلف لمسرحيته حيث هي مسرحية أفكار في حين يراها المخرج مسرحية أحاسيس ومشاعر.

هـ) يرى أحمد بهجت في لغتها غرابة لغة الحواديت القديمة. ومعنى هذا أن اللغة لا تناسب العصر والجمهور وهذا توجه ينصر العرض التجاري ويشجعه وينكر التجريب.

و) يقدر البارودي اجتهاد المؤلف مع أنه – فيما قال – لا يكاد يفهم أسلوبه.

تعليق: فمامهمة النقد ان لم يكن قادرا على فهم الإبداع وكيف يعد عينا ثالثة للابداع وفي مثل هذه الحالة.

٤– في نقد مسرحية الشبعانين :

أ) يكتب المؤلف كتابه فيها دعاية لنفسه.

ب) ويكتب المخرج مجاملا للمؤلف.

ج) ينتقد أحمد بهجت وكذلك جلال العشري المسرحية بوصفها عملا غير مسرحي.

٥– في نقد مسرحية النصابين :

ينطبق ما كتب عنها مع ما كتب عن مسرحية الشبعانين وكذلك مع مدح المؤلف للمخرج وعدم تعليق المخرج.

سابعا : ملاحظات حول نقد عروض مسرح الحكيم في موسم ١٩٦٧

أولا : قدم مسرح الحكيم في موسم ٦٧ مسرحية واحدة (فنتازيا) وهي مسرحية فكرية كتبت بالفصحى .

ثانيا: قدم كاتبا مسرحيا جديدا . هو (بكر الشرقاوي) .

ثالثا : من الملاحظ أن الموسم قد بدأ في ابريل وانتهى في ابريل أيضا .

رابعا: لم تعقد ندوات لعرض الموسم.

خامسا: اتجه نقد هذه المسرحية نحو النص. واقتصر منه على المضمون وبدى انطباعيا .

اتجاهات الكتابة النقدة لعروض موسم ١٩٦٧

ثامناً : ملاحظات حول الكتابة النقدية لعروض مسرح الجيب لموسم ١٩٦٤

أولا : قدم مسرح الجيب موسم ١٩٦٤ ثلاثة عروض تستند الى التراث وهي (يا طالع الشجرة) للحكيم و (شفيقة ومتولي) لشوقي عبدالحكيم و (ياسين وبهية) لنجيب سرور.

ثانيا: قدمت العروض الثلاثة في اطار التجريب وبلغة فصحى أو قريبة منها .

ثالثا: اقيمت ندوة حول العرض الأول (يا طالع الشجرة).

اتجاهات الكتابة النقدية لعروض موسم ١٩٦٤

١- في نقد ياسين وبهية : يتوجه نقد د. أمين العيوطي نحو النص فيراه صورة صوتية وليس مسرحية بالمعنى المعروف.

٢- في نقد شفيقة ومتولي : يتجه نقد محمد عناني نحو النص أيضا .

٣- في نقد يا طالع الشجرة : يراها الناقد خارجه عن نمط كتابات توفيق الحكيم المسرحية كلها لأنها لا تقوم على صراع خارجي.

بين افكار محددة ولأنها تنفرد ببناء خاص قائم على المفارقات الدرامية.

تاسعاً : ملاحظات حول الكتابة النقدية لعروض مسرح الجيب لموسم ١٩٦٥

أولا : قدم مسرح الجيب في موسم ١٩٦٥ عرضا واحدا هو مسرحية (حسن ونعيمه) وهو نص يرتكز على ثيمة شعبية.

ثانيا : لم تعقد لهذا العرض ندوات مع أنه العرض الوحيد الذي قدمه مسرح الجيب في موسم ١٩٦٥ ولم يقدم في موسم ١٩٦٦ عروضا.

اتجاه الكتابة النقدية لعرض موسم ١٩٦٥

بدأ النقد بمدخل نظري نحا فيه نحو العمومية . اذ يرى الناقد أن شوقي عبدالحكيم قد تعمق في مفهوم الأصالة وفي مفهوم المعاصرة وأشاع الجو التعبيري واستخدم اساليب مسرح العبث كما اشار الى جهد المخرج، وموسيقى سليمان جميل..

نتائج البحث :

لقد استخلصنا من المبحث السابق أن الفترة من يناير ١٩٦٤ الى يونيه ١٩٦٧ ، لها ايجابيات نوجزها فيما يلي : -

١- ظهور مجلة المسرح مجلة متخصصه في المسرح - تحت ادارة الدكتور رشاد رشدي " رئيسا للتحرير " وهو أستاذ الأدب الانجليزي والناقد والمؤلف المسرحي.

٢- ظهور المؤلف المسرحي المصري مثل - الفريد فرج ، محمود دياب ، ميخائيل رومان، علي سالم، بالاضافة الى تواجد الكتاب من الجيل السابق لهؤلاء مثل - توفيق الحكيم، ونعمان عاشور ، علي احمد باكثير ، في الساحة المسرحية ايضا . وهؤلاء تم تقديم أعمالهم في مسارح الدولة مثل : المسرح القومي والمسرح الحديث ومسرح الحكيم أما المسرح الكوميدي فقد اعتمد على الاقتباس في معظم أعماله الى جانب تقديم أعمال المؤلف المصري، مثل أنيس منصور ، وعلي سالم هذا بالإضافة الى الإعداد عن الرواية فقد لوحظ . في موسم ١٩٦٥ ظهور عدة أعمال معدة عن أصل روائي مثل (قنديل أم هاشم) ليحيى حقي، و (عودة الروح) لتوفيق الحكيم و (في سبيل الحرية) لجمال عبدالناصر وعبدالرحمن فهمي .

٣- كان للمخرجين الاكاديميين الدور الرئيسي في تلك الفترة ، مع تشجيعهم للمؤلف المسرحي الجديد وتقديمه بمسارح الدولة فظهر شوقي عبدالحكيم ونجيب سرور ويوسف ادريس وسعد وهبه وعبدالرحمن الشرقاوي ونبيل فاضل وبكر الشرقاوي وحسن أحمد حسن والسيد الشوربجي .

٤- اهتمت الحركة النقدية في هذه الفترة بتحليل النص في المقام الأول، ولم تقترب من نقد العرض المسرحي بشكل أساسي ، وكما نعرف أن هناك فرقا بين تحليل نص أدبي ونقد عرض مسرحي، حيث يبدأ عمل الناقد بمجرد اطفاء أنوار الصالة وحتى اضاءتها في نهاية العرض. وقد اكتفى معظم النقاد بتذييل مقالاتهم بكلمة عن المخرج والممثلين

والإضاءة بعد تحليل النص الأدبي.

وقد اعتمد النقد أساسا على الأساتذة الأكاديميين وبالذات أساتذة الأدبين الانجليزي والفرنسي مثل : د. رشاد رشدي ، لويس عوض، سمير سرحان ، محمد عناني، عبدالعزيز حموده ، فاروق عبدالوهاب ، عزيز سليمان ، د. لويس مرقص ، د. فايز اسكندر ، د. فوزي فهمي ، د. شفيق مجلي ، د. أمين العيوطي .

خلاصة البحث :

من نتائج البحث يمكننا أن نضع أيدينا على أحد أسباب النهضة في الفترة وهي ظهور عدة مؤلفين مصريين مهمومين بقضايا مجتمعهم مع عودة مجموعة من المخرجين من بعثات بالخارج درسوا الفن المسرحي بشكل أكاديمي ثم قدموا هؤلاء المؤلفين.

وهذه الفترة كانت فترة ازدهار لم تبخل فيها الدولة على الفن من حيث الميزانيات وانشاء المسارح والفرق الجديدة وارسال البعثات .

المبحث الثاني

الكتابات النقدية في الصحف المصرية

مصدرا للثقافة المسرحية

المبحث الثاني
الكتابات النقدية في الصحف المصرية
مصدرا للثقافة المسرحية

<u>الفصل الأول</u>: الكتابة الصحفية النقدية حول عرض (الغول) مصدرا ثقافيا للمسرح التجسيلي الشامل.

<u>الفصل الثاني</u>: الكتابة الصحفية النقدية حول عرض (النار والزيتون) مصدرا ثقافيا للمسرح التسجيلي والشامل.

الفصل الأول

الكتابة الصحفية النقدية حول عرض الغول
مصدرا ثقافيا للمسرح التسجيلي الشامل

الكتابات النقدية الصحفية حول عرض (الغول)

مصدرا للثقافة المسرحية في الاتجاه التسجيلي الشامل

تمهيد:

تعمل الصفحة الفنية في الصحف والمجلات على نشر الثقافة المسرحية ولبيان دور الصحافة في نشر الثقافة المسرحية نقف عند ما نشرته المجلات الأسبوعية المصرية والأعداد الأسبوعية من الصحف حول عرضين مسرحيين من مدرسة واحدة ، وهي (المسرح التسجيلي).

أما العرض الأول فهو العرض المسرحي التجسيلي (الغول) وهو اعادة صياغة لمسرحية (غول لويزيتانيا) للكاتب المسرحي الألماني – رائد المسرحية التسجيلية – وهي التي أخرجها لمسرح (الجيب المصري) المخرج (أحمد زكي) – وان كان قد نحا من حيث الاعداد والاخراج نحو المسرح الشامل .

والعرض الثاني هو العرض المسرحي التسجيلي (النار والزيتون) للكاتب المسرحي (الفريد فرج) وقد أخرجها للمسرح القومي المصري المخرج (سعد اردش).

وتظهر الاشكالية في اتجاهين :

١) ان الاتجاه نحو عرض المسرحية التسجيلية بأسلوب المسرح الشامل يعد اتجاها جديداً على المسرح العربي مما يجدر الوقوف أمام هذا الاتجاه بغية فهم الأساس النظري للتجربة ومدى استيعابها على مستوى المسرحيين والجمهور .

٢) نظرا لكثرة ما كتب في الصحف والمجلات حول هذين العرضين الشاملين عرضا والتجسيليين نصا، مما يشكل مادة ثقافية مسرحية غنية وجب رصدها وتصنيفها وتحليل محتواها لبيان مدى اسهامها في توسيع رقعة الثقافة المسرحية بين المثقفين والجمهور والمسرحيين أنفسهم.

ولسوف نلجأ وصولا الي تحقيق ذلك منهجيا الي المنهج الوصفي بأسلوب تحليل مضمون

المصادر المنشورة في المجلات المصرية الأسبوعية بالاضافة الي ما نشر في الصفحات الفنية والأدبية في الجرائد ، وذلك في الفترة من شهر فبراير ١٩٧٠ حتى مارس ١٩٧٠، وعلى النحو التالي :

أولا : المجلات الاسبوعية :

١- مجلة "آخر ساعة " .

٢- مجلة "روز اليوسف " .

٣- مجلة "صباح الخير "

٤- مجلة "الاذاعة والتليفزيون "

٥- مجلة "المصور ".

٦- مجلة "الكواكب ".

٧- مجلة "الفن".

ثانيا : الصحف :

١- الأهرام

٢- الأخبار

٣- الجمهورية

٤- المساء

أولا : تصنيف المصادر الصحفية النقدية حول مسرحية (الفول)

تصنيفا موضوعيا

ولقد رأيت أن البدء بتصنيف المصادر النقدية الصحفية لكل عرض منهما على حدة ثم تحليل محتوى مصادر كل عرض أفضل في بيان القيمة التثقيفية لكل موضوع نقدي، بحيث ينظر الى كل ما كتب عن (التأليف) في كل المجلات والصحف وما كتب عن الاخراج، وما كتب عن (الصياغة المسرحية) وما كتب عن الموسيقى وما كتب عن الأداء نظرة متوحدة أو شاملة تنقل مجمل الأقوال النقدية في كل عنصر من عناصر العرض. وذلك على النحو التالي:

أ- أقوال النقاد حول التأليف في العرض المسرحي - مع ثبت بمصادرها.

ب- أقوال النقاد حول الاخراج في العرض المسرحي - مع ثبت بمصادرها.

ج- أقوال النقاد حول الاداء في العرض المسرحي - مع ثبت بمصادرها .

د- أقوال النقاد حول الصياغة الشعرية للعرض المسرحي - مع ثبت بمصادرها.

هـ- أقوال النقاد حول الموسيقى في العرض المسرحي - مع ثبت بمصادرها.

أقوال النقاد حول مسرحية (الفول) لبيترفايس [1]

١- كتيب العرض المسرحي مصدراً للمعلومات :

أ- بيترفايس في كلمات :

* ولد في برلين سنة ١٩١٦.

* شاعر روائي وكاتب مسرحي ومخرج سينمائي.

* فر من ألمانيا وهو في الثامنة عشر تحت وطأة الاستبداد النازي وأقام في السويد مواطناً بلا وطن.

---

(١) برنامج العرض المسرحي (الفول) الذي قدم على خشبة مسرح الجيب بالقاهرة.

* أعماله المسرحية :

اضطهاد واغتيال مارا - والمركيز دي صاد - التحقيق - نحن والولايات المتحدة - انجولا أو (أنشودة غول لويز يتانيا) أو (أنجولا والوحش).

- أخرج بيتر بروك في لندن مسرحيته الأولى (مارا - صاد)
- أخرج (أرفن بسكاتور) سنة ١٩٦٥ مسرحيته الثانية في برلين.
- أخرجت مسرحياته في بلدان عديدة من العالم.
- ترجم د. يسري خميس مسرحيته (أنجولا والوحش) الى العربية
- أخرجها أحمد زكي لمسرح الجيب المصري في موسم ١٩٧٠ - ١٩٧١م.

* يعد بترفايس - أحد رواد المسرح السياسي المباشر ومسرحياته كلها تدور حول قضايا سياسية تلح على ضمير العالم في الوقت الراهن.

* المسرح عنده قياس تسجيل للواقع ، وقد فتح بذلك الطريق لظهور اتجاه جديد في المسرح واضح المعالم والحقائق نال تقدير الجماهير العريضة في عالم اليوم وهو المسرح التسجيلي، مسرح القضايا السياسية وقضايا الشعوب بوجه خاص.

* الثورة هي موضوعه وقضيته ، وفايس ليس مذهبيا صاحب فكرة جافة أو نظرة أحادية يفسر بها الواقع والتاريخ لكنه متفتح القلب والفكر على ما يحدث في العالم، والفن عنده هو أحد الوسائل التي يتطلع لها الانسان الى مرحلة الحرية، هو أحد الوسائل التي يستطيع أن يصل لها المجتمع الى مرحلة الثورة.

* ترك الاخراج السينمائي واتجه للمسرح لأنه في تقديره ألصق بالجماهير من السينما ولأن المسرح أشد اقترابا من الحدث نفسه.

* كان رساما سيرياليا . من هنا فقد كانت أفلامه الأولى قصيرة، وفي الخمسينات اتجه إلى الأفلام التسجيلية ، وكانت معظمها ١٦ مم وبعضها ٣٥ مم .

* يكتب فايس بالتزام عميق لا لكي يتحرر من وطأة قهر داخلي لكن ليسير على خطى بريخت.

انه يرفض الحياة في مجتمع برجوازي غربي ويرفض الاستسلام للعلاقات الاجتماعية التي تتحول دائما لمصلحة المستغلين وقوى القهر.

* آخر أعماله أنجولا أو أنشودة لويزيتانيا والتي قدمت لأو ل مرة في السويد في يناير سنة ١٩٦٧م.

ب) حول عرض (الغول) والمشاركين في العرض :

مسرح الجيب :

يقدم

الغول :

تأليف : بيترفايس

ترجمة : د. يسري خميس

أشعار: فؤاد حداد

اخراج : أحمد زكي

ديكور : سمير أحمد

موسيقى : عبدالعظيم عويضة

عرضت على مسرح ٢٦ يوليو من ١٠ يناير الى ١٩٧١/٣/٦م.

وعلى مسرح الجمهورية من ٩ مارس الى ١٩٧١/٣/٢٧م.

وحفلين بمسرح البالون في شهر مارس ١٩٧١م.

وقد تضمن الكتيب عددا من المعلومات المهمة التي تلقي الضوء على الركائز التالية:

فلسفة تقديم مسرحية (الغول) : "استمرارا للاتجاه نحو المسرح السياسي التسجيلي الشامل والذي أصبح يسود معظم دول العالم تقديم " مسرحية " "أنجولا" أو "انشودة غول لويزيتانيا" لبيترفايس.

- <u>حول صياغة النص المترجم شعريا:</u>- "بحيث يتلاءم مع المذاق المصري.

- حول دلالة عنوان المسرحية : "وانجولا " هي مدينة افريقية تقع على الساحل الغربي لافريقيا، وقعت تحت الاستعمار البرتغالي منذ ٥٠٠ سنةوبدأت كفاحها المسلح من أجل التحرير سنة ١٩٦١ - وثرواتها من الذهب والعاج والبترول والماس والأخشاب والحديد واليورانيوم والجلود والسكر والشمع والفلفل ".

- حول عروض المسرحية في أنحاء العالم : "قدمت المسرحية لأول مرة سنة ١٩٦٧ على أحد مسارح السويد - ثم انطلقت بعد ذلك كالشرارة لتترجم وتعرض بأهم اللغات وفق جميع العالم وكانت اللغة العربية هي واحدة من تلك اللغات التي سبقت لنقل المسرحية من اللغة الألمانية في نفس عام ظهورها سنة ١٩٦٧ على يد د. يسري خميس ".

- حول البناء الفني في مسرحية "الغول" : "ليس في المسرحية حدوتة أو حكاية تروى ولكن فيها حقائق وأرقام ومعلومات وهي تثير قضايا وأفكارا عصرية وتصور أوضاعاً سياسية واجتماعية وتاريخيه . "

- حول تصنيف المسرحية : المسرحية من المسرح السياسي وتنخرط بأصالة تحت المسرح التسجيلي الوثائقي".

- مضمون المسرحية : "في هذه المسرحية يكشف فايس من خلال الوجود البرتغالي في أفريقيا تاريخ استعمار أنجولا وطبيعة القوى المستعمرة والمساندة لها من المستوطنين البيض ورجال الدين والعسكريين والافريقيين المتمتعين الذين يحاربون التكيف : ومن الخارج شركات الاحتكار والبنوك العالمية التي تستغل ثروات الأرض وأيدي العاملين ومن ورائها الاستعمار الامريكي العالمي : الصراع قائم بين كل هؤلاء من ناحية وشعب أنجولا برجاله ونسائه وأطفاله من الناحية الأخرى ، لهم كل ثروات الأرض وجهد العاملين - وللانجوليين الفقر والبطالة والتشرد والسجون والمعتقلات والارهاب حتى الموت . "

- حول حول مغزى المسرحية : "وليس انجولا سوى مثل عيني يجسد تلك الأساليب والوسائل التي لا تكاد تختلف عنها غيرها من المستعمرات.

– حول مصادر الشكل في المسرحية : يذكر معد كتيب عرض مسرحية (الغول) أن المؤلف قد استعان "بكل وسائل الابهار والتأثير المسرحي على المنصة قبل التعارض والتقابل واستخدام الوسائل المسرحية، البانتوميم والأقنعة وخيال الظل والكورس والغناء والموسيقى بخشبة المسرح العادية والعدد القليل من الممثلين الذين يتبادلون الأدوار. "

– حول مصادر الشكل في العرض : ويعرض النقد لتناول المخرج للنص "وقد تناول أحمد زكي النص تناولا جديداً فحول العمل الى كوميديا موسيقية معالجا بذلك جفاف النص ومدركا فهم طبيعة الجمهور المصري ومزاجه الذي يستهدف الكوميدي، فالمسرح شبه عار ومغطى من ديكوره البسيط الحساس الفرض والمساحة الكافية لحركة الممثل الذي اعتمد عليه المخرج اعتماداً كاملا – جعل يرقص ويغني منفرداً وبشكل جماعي يساعده الكورال في جو أشبه بجو السيرك وايقاع سريع لاهث بخطى الموقف الكوميدي – وقبل أن ينتهي الضحك يتحول الموقف الى موقف جاد وشديد الحيرة. "

ثالثا : أقوال النقاد حول مسرحية الغول لبيترفايس في الصحف المصرية مصدراً للثقافة المسرحية

أ) التأليف

*** المصدر الأول : "د. علي الراعي ، مجلة روزاليوسف " .**

يقارن د. علي الراعي بين الرواي والممثل في المسرح التسجيلي وبين الحاكي والمقلد في تقاليدنا: "ان العنصرين الأساسين في المسرح التسجيلي هما: الراوي أو مجموعة الرواه والممثل؟ أليس لهذين العنصرين مقابلا في تقاليدنا هما الحاكي والمقلد؟ الأول يروى الأحداث ويعلق عليها ، والثاني يؤدي الدور التمثيلي على سبيل المحاكاة وليس على الاندماج ؟ ثم يؤدّى أكثر من دور واحد في عرض واحد ولا يأبه للمعقولية ولا يبالي بالايهام، لأن مسرح الحاكي والمقلد مثل المسرح التسجيلي هو مسرح الأداء على المشكوف ؟ [1]

*** المصدر الثاني : "فاروق عبدالقادر ، روز اليوسف ":**

ويتعرض فاروق عبدالقادر لدور المؤلف في الكشف عن حقيقة الاستعمار ودوافعه للتسلط "هذا الكشف العلمي عن حقيقة الاستعمار ودوافعه للتسلط يؤكده فايس في رؤية تشف حتى تصل مستوى الشعر، من خلال التعارض والتقابل ومن خلال استخدام الوسائل المسرحية: البانتوميم والأقنعة وخيال الظل والكورس وخشبة المسرح العادية والعدد القليل من الممثلين الذين يتبادلون الأدوار .. " [2]

*** المصدر الثالث : (فاروق منيب ،المساء)**

ويركز على مضمون المسرحية في عبارة انشائية انطباعية اذ يرى أن مسرحية بيتر فايس (ملحمة فريدة) يقول الناقد : "أنها لملحمة فريده" تلك التي يعرضها علينا المؤلف بيتر فايس

---

(١) د. علي الراعي :آفاق جديدة" روز اليوسف في ١٩٧١/٢/١٤م.

(٢) فاروق عبدالقادر : غول أنجولا بين المسرح التسجيلي والكوميديا الموسيقية " (روز اليوسف) في ١٩٧١/٢/٨م.

خفق قلبه من أجلها فبدأ عقله يترقب زوايا المخبوة ، ان العمل الفني قضية تحتاج إلى أدلة وحقائق وأرقام وتاريخ واضح هذا بالضبط ما تعرضه مسرحية انجولا .. هناك احصائيات عن عدد العمال الانجوليين المستبعدين وعدد المستعمرين البيض.. ما هي أجرة ذلك العامل المضطهد ؟ ما هي مناجم الثروات الطبيعية والصناعية ؟ تاريخ الاستعمار البرتغالي لأنجولا ، متى قامت الثورة الشعبية هناك ؟ وعشرات الحقائق التاريخيه التي تلقي الينا في فن أصيل" [٢]

* **المصدر الرابع : (صافيناز كاظم ، المصور):**

وتتعرض لعناصر التأليف ومصادر الشكل المسرحي عند (فايس) : " وعروض فايس تعمد الى ابراز الوثائق المادية الدقيقة والعلمية التي من شأنها أن تبين الشكل الناعم الظاهري لكيان المجتمع الرأسمالي ، ولكي يتم ابراز الوثائق بهذه التحميلة يتم دمجها فيما يمكن أن يسمى "الشقاوة الجادة" السخرية المرة من خلال الرقص الكريكاتوري والغناء الذي يتعمد كثيراً استجلاب غناء الكباريهات والسيرك لاعطاء المفارقة لونها الحاد الصارخ التي تجعلك في قمة ضحكك على وعي ملم بالمأساة.[٣]

المصدر الخامس : (مجدي فرج جريدة المساء) :

فيعرض للهدف الذي يسعى إليه المسرح التسجيلي فن المسرح فن سياسي في المحل الأول وأي مسرح بالضرورة له موقف اجتماعي وسياسي سواء بالرفض أو القبول وتتباين وظيفة المسرح حسب اختلاف الانظمة الاقتصادية والسياسة والاجتماعية فوظيفته قديما كانت تحقق التوازن الاجتماعي، اما في العصر الحديث فان وظيفته تنحصر في شحن المتفرج باكبر قدر من القلق والتوتر بغية التغيير.

يمثل بيتر فايس بهذا المفهوم الحديث للمسرح أحد العمد الرئيسية في هذا المجال وتعد مسرحيته (انجولا ابرز مثال على هذا النوع الجديد من المسرح المرتبط مباشرة بنضال

---

(٢) فاروق منيب "سهرة في مسرح الجيب مع الشعر والموسيقا والثورة" (جريدة المساء) في ١٩٧١/٢/٤م.

(٣) صافيناز كاظم المصور ١٩٧١/٢/٤م.

الانسان لتحقيق العدل والسلام هذه المسرحية لا تقوم على حدوته بعينها لكنها تعرض لقضية الاستعمار ومحاولاته لأن يجثم على صدر افريقية الفنية. ومن خلال عرض وجهتي النظر والتعليق عليهما وجهة نظر المواطنين ووجهة نظر الاستعمار يصل بنا الكاتب الى ما يريده وهو إدانة الاستعمار ومناصرة حركات التحرر، وهو في سبيل ذلك يعتمد على تتابع المشاهد وتدفقها بسرعة... ومع هذا فانها في الاساس تخضع للقواعد والأصول الدرامية من حيث الصراع وتطور الشخصية.. الخ ولكن الشخصية في هذا المسرح تنقل لنا ما يعانيه العالم بوعي واتزان ويكون لها موقف محدد. [1]".

المصدر السادس : (أمير اسكندر - جريدة الجمهورية)

ويعوّل فيه الناقد على الأسلوب في المسرح التسجيلي وعلى الأثر الذي يسعى الى تحقيقه كما ينفى عن المسرحين التسجيلي والملحمي ما لصق بهما من البعد عن اثارة الانفعال. فيقول "بيترفايس يقدم لنا في مسرحية انجولا هذه تاريخيا وسياسيا ونضاليا - ولكنه رغم كل ما تضمن من معلومات وحقائق جافة أو يمكن أن تكون كذلك - درس بعيد تماما عن الخشونة والجفاف والنظافة والاستعلاء، فالحقيقة العارية بسيطة ومثيرة دائما وباعثة علي التجاوب معها والانفعال بها دائماً انفعالا امينا - وهو اذا كان قد قصد أن يحرك فينا العقل والفكر وحوافز الممارسة العملية فهو قد حرك فينا الشعور والانفعال الحس ودوافع المشاركة والوجدانيه كذلك فهو يعرف أن الانسان ليس مجرد عقل يفكر أو احساس ينفعل ، بل هو الاثنان معا وليس مسرحه ضد الانفعال كما يتصور البعض مخطئين تماما مثلما كانت صورتهم عن مسرح بزيخت مخطئة ولكن فضيلته انه لا يفرقنا في الاحساس ولا يحل مشاكلنا في الوهم أو بالوهن ولكنه يستخدم كل امكانياته الفكرية والحسية ، ليقودنا عن طريقها كما يفعل المايسترو الماهر بآلات الا ووركسترا. الى الوعي بالحقيقة التي قدمها لنا والى الاندفاع . [2]

---

(١) مجدي فرج جريدة المساء ١٩٧١/١/٣٠م.

(٢) أمير اسكندر الجمهورية ٧١/١/٢٢.

ب) الصياغة الشعرية

ولأن النص الأصلي الذي ألفه بيتر فايس قد اعيدت صياغته شعراً لتظهر فيه سمات المسرح الشامل الى جانب طبيعته التسجيلية فلذلك وجه النقد عن طريق المصادر الصحفية اقلامه للكشف عن طبيعة التجربة التي مزجت بين الاتجاه التسجيلي والاتجاه الشامل.

المصدر الأول : (د. علي الراعي ، نفسه) ويستعرض هنا عناصرالاعداد الشعري في (الصياغة) ويشيد بالشاعر المعد:

"إن فؤاد حداد قد اتخذ قراراً كبير الأهمية هو البحث في معاني الصياغة وأدبها وتقاليدها الفنية على مقابل لما ورد في نص بيتر فايس ، وهنا استخدامه للكلمة المصرية القحة، وللموال، والأغنية والنشيد وفن الأدباتي . وكلها أدوات فنيه فعالة قربت وجدان العمل من وجدان مصر.

وما اجدر شاعرنا الراسخ الجذور في روح مصر وتربيتها : فؤاد حداد، بأن يصب وعيه السياسي وطاقته الشعرية في أعمال مسرحية من هذا الطراز. اعمال تستقطر التراث وتمد البصر الى الحاضر والمستقبل وتجعل العرض المسرحي حفلة شعبية بالمعنى الحقيقي لكلمتي : حفلة، وشعبية. [1]

المصدر السابع : د. رفيق الصبان (مجلة الكواكب ١٩٧١/٢/٦م) ويقارن الناقد بين النص المترجم عن النص الأصلي والنص بعد الصياغة.

"إن المخرج أحمد زكي لم يكتف بالترجمة العربية بل عهد بها الى الشاعر فؤاد حداد لكي يلبسها طابعا زجليا عاديا.. ولكي يجعلها تجدي في لغة متداولة يحسها الناس جميعا وتؤثر فيهم والحق أن الجهد المبذول من جهة فؤاد حداد جهد كبير وملحوظ.

ولكن المسرحية فقدت بهذا التصرف طابعها الاصيل ولبست رداء محليا مصريا في كثير

---

(١) د. علي الراعي، نفسه.

من مشاهدها حتى ان بعض الشخصيات خرجت عن نطاق جنسيتها الاصلية وبدت لنا محلية وبلدية مائة في المائة ... وهذا يقودنا الى التساؤل ألم يكن من الأنسب والحال هذا أن نقتبس المسرحية مرة واحدة وأن نضعها في أجواء مصرية صميمة دون اللجوء الى هذه الطريقة البين بين!! ولكن في نفس الوقت نجد أنفسنا نتساء ل إننا إذا فعلنا ذلك فإن مسرحية بيتر فايس التسجيلية الوثائقية التي تريد أن تسجل لنا موقفا تفقد مبررات وجودها وتفقد أكبر ميزاتها .. وما دمنا نقدم مسرحية تسجيلية لحوادث بذاتها فقد كان من الأفضل لنا الالتزام بالنص العربي المترجم بما تضمن من فكر. [١]

المصدر الثاني نفسه : ويستطرد الناقد في ذلك المصدر نفسه فيستعرض الصياغة الشعرية ليبين أهميتها للنص الأصلي المترجم نفسه :

وقد ساعدت صياغة فؤاد حداد بنكهتها المصرية الخالصة على اختفاء جو الكوميدي الذي يريده المخرج وكانت في كل الأحوال مضيفه للنص ومفسرة له، بل ومعدلة من ركاكة الترجمة النثرية في أحيان كثيرة. [٢]

المصدر الثالث نفسه : بينما يرى المصدر الثالث نفسه وبنفس الحماس أن الشاعر فؤاد حداد أقام بناء النص من جديد:

أما فؤاد حداد فقد أقام بناء المسرحية من جديد.. أعطى فيها خبرته الفنية المعتقة في عالم الشعر.. ايضا أعطى روحه الوطني النضالي الطويل.. فحدثت شرارة الانسجام بين الشاعر الالماني والشاعر المصري المخضرم. [٣]

المصدر الرابع نفسه : وتتساء ل صافيناز كاظم عن ضرورة الصياغة وقيمتها وترى أن الصياغة الشعرية فيها نقاط قوة ونقاط ضعف.

---

(١) د. رفيق الصبان ، مجلة الكواكب في ١٩٧١/٢/٩م.

(٢) فاروق عبدالقادر روز اليوسف ١٩٧١/٢/٨م.

(٣) فاروق منيب المصدر الثالث نفسه.

"التساؤل اذن يكون إلى أي صدى نجح فؤاد حداد في تنفيذ تلك الصياغة الشعرية من وجهة نظري انا احب الصياغة الشعرية العامية لهذا النص فإنني في اجزاء كثيرة شعرت ان ما فعله الاستاذ فؤاد حداد ليس صياغة شعرية عامية بل سحبا ثقيلا يصل في بعض مقاطعه إلى أسلوب الأدباتي .

ومع ذلك فاستطيع أن أقول إن أصالة النص – وصدق نبضه وحيوية تركيبه ومحتوياته استطاعت أن تبتلع وتمتص ما كان يمكن أن تمثله ضعف الصياغة الشعرية من معوق النجاح العرضي بل أكاد أن أقول إن أسلوب الادباتي هذا استطاع في بعض المواقف أن يساعد في تجسيم الشعرية المطلوبة واستحضار لمسات السيرك أو الكبارية المتطلب استدعاؤها في بعض مشاهد العرض. [1]

المصدر السادس نفسه : ويشير الناقد للتمازج القوي بين الترجمة العربية عن الألمانية والصياغة الشعرية العامية الشعبية المصرية:

ان مسرحية (انجولا) التي يعرضها الآن ذلك المسرح ثمرة ناضجة لعمل جماعي صادق وملخص شارك فيه يسري خميس مترجم المسرحية عن اللغة الألمانية وفؤاد حداد شاعرنا الشعبي الكبير المتواضع الذي صاغ بتلك الترجمة صياغة شعرية شعبية ، ويتخللها ذلك المذاق المصري الخاص رغم أنه لم يغير شيئا علي الاطلاق في مضمونها الفكري أو جوها النفسي وهو مذاق يتيح للمصريين جميعا مثقفين وغير مثقفين ، محبين للمسرح أو معرضين عنه أن يستثمروه ويتمثلوه ، بوجدانهم وعقولهم. [2]

المصدر الثامن " سامي خشبة ، جريدة المساء : أما النقد هنا فانه يركز على ضعف الصياغة الشعرية العامية :

ان الصياغة الزجلية التي كتبها فؤاد حداد صياغة تشوبها ركاكة واضحة في كثير من

---

(١) صافيناز كاظم المصدر الرابع نفسه المصور ١٩٧١/٢/٤م.

(٢) امير اسكندر المصدر السادس نفسه الجمهورية ١٩٧١/١/٢٢م.

مواقفها وقد أكد لي العرض هذا الرأي بوضوح ، والركاكة هنا ليست مجرد ركاكة التركيب اللغوية وانما الركاكة التي تؤدي الى اغراق المعاني المحددة والتي ينبغي أن تظل محددة في رمال الكلمات المتشابكة غير المسوكة. (١)

(١) سامي خشبة المساء ١٢/١/١٩٧١م

ج) الاخراج

المصدر الأول : ويشيد د. علي الراعي أيضا بالمخرج أحمد زكي بوصفه مفسرا لقد قرر أحمد في ذكاء ولماحية جدير منه بالاعجاب أن يقدم (الغول) على أنها (لعبة مسرحية) الى جوار انها عمل نضالي من الدرجة الأولى.

لم يجد تعارضا بين أسلوب الكوميديا الموسيقية وبين سمو الرسالة التي تحملها المسرحية بل أحس أن الخفة والسمو جديران بأن يخدم كل منهما الآخر الخفة توضح السمو، والسمو يخلع على الخفة عظمة وجلالاً.

لقد سعى أحمد زكي إلى بث حيوية الفرق الجوالة، وهذر وضحك السيرك، وجو الميوزيك هول في المسرحية ولم يلتفت الى ارشادات بيتر فايس حين قرر انها لا تخدم فهمه للمسرحية فوزع الحركة المسرحية على سبعة عشر ممثلا بدلا من سبعة واستخدم الاضاءة بلا ترخيص من النص الأصلي. (١)

المصدر السابع نفسه : ويحسب د. رفيق الصبان المخرج أحمد زكي على الاتجاه الشكلي في الاخراج، حيث يراه مهتما بالشكل وعناصر الحرفية.

" لا شك أن العرض المقدم على مسرح ٢٦ يوليو عرض يبهر، حاول فيه المخرج أن يستعرض عضلاته كلها، وأن يظهر مواهبه وكل ما تعلمه وأحسه من خلال نص بسيط قد لا يحتمل كل هذه الزركشات الاخراجية، ولكنه يبدو أكثر تأثيراً وشاعرية لو قدم بشكل أكثر بساطة وأقل تعقيداً ومع ذلك فالمسرحية شديدة التأثير تدل على دقة الصفة والمعرفة بخفايا المهنة. (٢)

---

(١) د. علي الراعي روز اليوسف ١٤/٢/١٩٧١م.

(٢) د. رفيق الصبان الكواكب ٩/٢/١٩٧١م.

المصدر التاسع : (حسن عبدالرسول ، الأخبار)

ويصف جهد المخرج في تقريب النص الى الجمهور المصري في عبارات وحماس زائد:

" في مسرحية الغول أثبت المخرج أحمد زكي أنه على درجة عالية من الوعي السياسي لأنه أدرك برؤيته الثاقبة أن المسرحية في حاجة إلى الاقتراب من جمهورنا المصري ونفسيته ولهذا قام المخرج بعلاج جفاف النص المسرحي بالكوميديا الموسيقية والغناء والديكورات البسيطة الحساسة ليصل في النهاية الى أكبر قدر من الناس يدفعه إلى ذلك التزامه بقضايا وطنه وحبه لأرض مصر وشعبها"[1]

المصدر الثاني (فاروق عبدالقادر نفسه) : ويعدد الناقد محاولات خروج عن النص الأصلي حيث قدم عرضاً يعتمد على نص (فايس) من خلال تفسير أوقعه في كثير من التفسيرات غير الصحيحه .

"لقد أتاح المخرج لنفسه قدراً من الحرية في تقديم العمل، حرية كادت أن تخرج به عن النص الأصلي : استعان أولا بالشاعر فؤاد حداد لكي يصوغ الترجمة النثرية للمسرحية التي قدمها الدكتور يسري خميس واستعان بالموسيقى ثانيا لتصاحب جميع مشاهد العرض ما يغني تهاديا يمثل على السواء وغير ثالثا من عدد الممثلين وطبيعة أدوارهم.. هذا كله بالاضافة الى استخدام الإضاءة كمؤثر مسرحي (على خلاف النص) وبعض التبديل في تتابع المشاهد.

لقد حول أحمد زكي المسرحية التسجيلية الى عرض موسيقى تلعب الكوميديا فيه الدور الأساسي من خلال التقابل بين المواقف المتتابعة .. ولا شك في ان هذا التقابل مقصود في النص الأصلي للمسرحية.

التناقض بين المواقف المتتابعة مقصود عند فايس لكن المخرج اختار أن يجعله النمط الأساسي في عمل،ه وإذا كان تحديد الأدوار على هذا النحو قد أفاد المخرج وجنبه تحديد صفة كل ممثل مؤدى أكثر من دور فقد أوقعه كذلك في تفسيرات غير صحيحه لبعض المشاهد.

(١) حسن عبدالرسول الاخبار ١٩٧١/٢/٨م.

استطاع أحمد زكي أن يقدم لنا عرضا ساخنا ونابضا لعب فن الإيقاع السريع دورا هاما في ابراز التناقض وتاكيده بين طرفي الصراع، لقد صاغ أحمد زكي لوناً من التوازن الواقع بين الامتاع والاقناع.. [1]

المصدر الثالث (فاروق منيب نفسه) : ويواصل الكاتب هنا حماسة في تمجيد دور المخرج.

"أما ما صنعه مسرح الجيب بهذه المسرحية فهو ما يستحق الاعجاب حقا.. لقد جسدّ بشكل لا يدع مجالا للشك جماعية المسرح.. كان الذي يتحرك امامنا يرقص ويغني ويلقي المونولوج ويروي هو المجموعة كلها مع قائدها..

كيف هدهد أحمد زكي بيتر فايس الى هذاالحد فجعله مصريا خفيف الظل حلو الروح كيف اخرج لنا هذه القصيدة الشعرية الممتازة .

لقد أضاف الى بيتر فايس ابعاداً جديدة بقدرة الممثين والممثلات الاكفاء الذين نهضوا بهذا العرض الشاهق، لقد كنا ننتقل من المشهد الكوميدي الساخر الى المشهد الباكي الحزين في سرعة غريبة لا نشعر بصنعه المخرج. [1]

المصدر العاشر (نبيل بدران ، الاخبار)

يقدم الكاتب المسرحي نبيل بدران أساساً نظريا يجعله مدخلا لنقده لعرض (الغول) فيشترط توافر الوعي السياسي الي جانب براعة الحرفة في مجال الاخراج لمن يتصدى لنص من مسرح بيتر فايس:

"أعظم الافكار تلقى مصرعها على خشبة المسرح اذا لم توظف وسائل التعبير المسرحية لتاكيدها وتوصيلها . والمخرج الذي يتصدى لاخراج مسرحية للشاعر والكاتب المسرحي بيتر فايس يجب ألا يكون متمكنا ومسيطرا على وسائل التعبير المسرحية لا بد وأن يكون قبل ذلك على درجة عالية من الوعي السياسي وان تتحدد عنده الرؤية الشاملة لأحداث وتناقضات

---

(١) فاروق عبدالقادر روز اليوسف ١٩٧١/٢/٨م.

(١) فاروق منيب المساء ١٩٧١/٢/٤م.

النصف الثاني من القرن العشرين .. فهل أحمد زكي هو هذا المخرج المنشود لا استطيع أن أقول نعم:

في عرض أنجولا لا بد أن يخرج المتفرج متعاطفا ومدافعا عن الشعوب المضطهدة في العالم كله وحانقا وساخطا على القوى الاستعمارية ومدركا لكل اساليبها ومدفوعاً للاحتجاج والتغير فالعرض أساسا عرض سياسي لكن متفرج عرض أحمد زكي لا يخرج بهذه الشحنة بل يخرج راضياً ومنتشيا وكأنه انتهى من مشاهدة مسرحية استعراضية فيها بعض الرقصات والالحان الخفيفة .

لقد كان الخطأ الأول للمخرج هو عبثه بالنص الذي ترجمه د. يسري خميس بحجة تقريبه الى المتفرج المصري اننا كشعب يعيش في قارة أفريقيا أقدر من يدرك حقيقة النضال داخل هذه القارة...

فما الداعي اذن لنشوب حوار بيتر فايس الشاعر العظيم بحجة تقريبيه إلى روح المتفرج المصري لقد اهتزت القيمة الفكرية لهذا النص الجيد لانه لم يكن هناك خطة محددة للاخراج تراعى وسائل التعبير المسرحية لتاكيد الكلمة ومدلولها المخرج لم يستغل الحركة المسرحية كلغة تعبيرية غنية تؤكد لغة الحوار بل لجأ إليها كحركة شكلية تبهر المتفرج وتشتت ذهنه حركة شكلية اشبه بحركة لاعبي السيرك.[1]

المصدر الحادي عشر (فريدة النقاش ، الجمهورية)

وتشيد فريدة النقاش بالاخراج وان كانت اشارتها الى رسم الحركة فيها اشادة الا أنها تتضمن مأخذا حين تكون الحركة معبرة عن كل شيء قبل أن يقال: نجح أحمد زكي المخرج الشاب في أن يقدم عرضا متكاملا وأن ينجو من الاخلال الذي يمكن أن يؤدي اليه بسهولة تقريرية العمل، وخوفا من الاخلال لم يلتزم أحمد زكي بشخصيات المسرحية السبعة التي حددها بيتر فايس وملأ المسرح الشخصيات والحركة الخفيفة والرقصات وجرى الحوار وفاقا

(١) نبيل بدران، "الفول أكل المخرج" الاخبار ١٩٧١/١/٣١م.

سريعا وعبرت التشكيلات عن كل شيء قبل أن يقال . [1]

المصدر السادس نفسه : يرى أن مخرجا قد ولد في هذا العرض دون أن يخون أفكار المؤلف:

العرض المسرحي الذي شاهدناه يخلص لافكار بيتر فايس ومنهجه الى حد كبير ولقد ولد في هذا العرض المسرحي مخرج راسخ من مخرجينا الجدد هو احمد زكي أنه في هذا العرض يلمع بشدة وبلا افتعال أو ضجيج لا كمخرج فحسب، بل وكممثل ايضا انه استطاع ان يتغلب على كل الصعوبات الفنية التي يثيرها هذا الشكل المسرحي وهو شكل ليس سهلا في تنفيذه كما يمكن أن يبدو من خارجه، وتصرّف قليلا في تجسيده دون أن يخون أفكار فايس أو منهجه حتى يقربه الى المشاهد المصري الذي لم يعتبره.

المصدر الثامن نفسه : ويكشف الناقد سامي خشبة عن خاصية من خواص المسرح التسجيلي حيث لا فرق بين المنصة وبين الجمهور وهو ينحو منحى تحليليا ومنهجيا في نقده.

"لم يقدم بيتر فايس نصا نهائيا يمكن تنفيذه كما هو فالمقارنة بين النص الذي ترجمه د. يسري خميس والعرض الذي يقدمه مسرح الجيب تؤكد لنا أن العرض المسرحي استطاع ان يصل إلى تفسير مسرحي بالغ الاصالة ومتميز الى حد بعيد وكيانه في نفس الوقت يمتزج امتزاجاً حميماً بفكرة فايس عن المسرح السياسي المباشر الذي يخرج دفعة واحدة على كل التقاليد المسرحية العادية.

ليس هناك فارق واضح بين الممثلين والجمهور رغم أن الفارق واضح بين الصالة وخشبة العرض والمنصة العارية تماما يمكن أن يكون حلبة سيرك أو (بيست) للرقص في مرقص عام أو خشبة في مسرح استعراضي للمنوعات هذه المنصة العارية التي بقت في خلفيتها (سقالة) مرتفعة تحمل الكورال كله وجزء من الفرقة الموسيقية والى جانبها بقية الموسيقيين تساعد على خلق الايقاع الصحيح في هذا الكبارية السياسي (بمعناه الدقيق) .. [2]

---

(١) فريدة النقاش الجمهورية ١٩٧١/١/٣١م.

(٢) سامي خشبة ، الغول يحول مسرح الجيب الى كبارية سياسي المساء ١٩٧١/١/٢٢م.

د) الموسيقى

المصدر الرابع نفسه :

تلقى الناقدة صافيناز كاظم الضوء على مصمم موسيقى العرض ولا تنسب إليه فضل تقديم عرض جماهيري ناضج على أساس أن العرض المسرحي تتضافر عناصره في نضجه ونجاحه مع اشارة قصيرة إلى دور الغناء في المسرح التسجيلي حيث هو غناء كاريكاتور يتضافر مع الرقص الكاريكاتوري الشبيه بفن الكباريهات والسيرك لاعطاء المفارقة الحادة التي تمزج الضحك بالألم.

"ولما كان عبدالعظيم عويضة هو الذي قام من قبل بتصميم موسيقى عرض نفس المسرحية لهواة فرقة كلية العلوم فأنا أشهد له بأن تصميمه الموسيقى الجديد لهذا العرض يؤكد نمو ونضج وتغيير فهمه أولا لطبيعة متطلبات التصميم الموسيقى للمسرح وثانيا الدور الوظيفي الهام للموسيقى في مثل هذا العرض . [1]

المصدر الثاني نفسه :

ويشير الناقد الى دور عبدالعظيم عويضة واستخدامه لثيمات موسيقية شعبية: كذلك كانت الموسيقى التي وضعها عبدالعظيم عويضة عاملاً أساسياً في تقديم النص حسب وجهة نظر المخرج: أمده بجمل موسيقية تتردد فيها أنفاس فولكلورية احيانا استطاعت بالتعاون مع الصياغة الشعرية أن تضيف لمسة مصرية خالصة عذبة ورائعة الى العرض.[2]

المصدر الحادي عشر نفسه :

وتتحمس الناقدة فريدة النقاش للموسيقى أيضا وتشيد بمنابعها الشعبية: قدم أحمد زكي فنا رائعاً عاونه الشعر وموسيقى عبدالعظيم عويضة وألحانه هذه الألحان التي نهلت من نبع

---

(١) صافيناز كاظم المصور ١٩٧١/٢/٤م.

(٢) فاروق عبدالقادر روز اليوسف ١٩٧١/٢/٨م.

الموسيقى الشعبية الذي لا يخفى ، الشعبية الذي لا يخف وروته لنا رواء حقيقيا.[1]

المصدر الثامن نفسه : يعزو الناقد هنا نجاح العرض المسرحي الى الموسيقى بطابعها المصري:

"وإذا كان أحمد زكي قد استطاع أن يضع التفسير الاصيل والملتزم بروح المسرحية وروح جمهوره... رغم شطب بعض المشاهد .. وتحويل النهاية من نهاية تأملية متفائلة إلى نهاية حماسية تبشر بانتصار .. أقول أنه اذا كان أحمد زكي قد تصنع هذا التفسير فإنه قد وصل بتنفيذه الى مستوى رائع حقاً تعاونه الموسيقى الذكية المتدفقة ذات الطابع المصري والروح التأثيري التي وضعها عبدالعظيم عويضة.."[2]

---

(١) فريدة النقاش الجمهورية ٢٨/١/١٩٧١م.

(٢) سامي خشبة المساء ٢١/١/١٩٧١م.

هـ) الأداء

المصدر الأول نفسه: ويشيد علي الراعي بأداء الجميع وتفوقهم الجماعي ويميز في أداء سناء يونس وداعتها وتعاطفها وهو ما ينفى عن الأداء في المسرح التسجيلي حياده. وكذلك يشيد بمديحة حمدي والمرسي أبو العباس وأحمد زكي. "قليلة هي المرات التي ذابت فيها جماعة متماسكة مثل هذه الجماعة - الأول مرة في حدود تجربتي في مصر تتحول فرقة الى فريق بحيث عليك أن تخص واحدا منهم بالمديح ومع ذلك فلا بأس من ذكر بعض الأسماء.

سناء يونس التي مثلت المطحونين في وداعة وتعاطف واحساس واضح بالقضية ومديحة حمدي التي حملت دورها على كفها المتقدة، وراحت تدور به في طول المسرح في عرضة راوية وممثلة .. والمرسي أبو العباس الذي جسّد دور رجل الدين الخدام بما فيه من رياء وتواضع مفتعل وأحمد زكي الذي وضع في دور الغول ما ينبغي من صفاقة ونفاق ورضى عن النفس.[1]

المصدر السابع نفسه : يشيد الناقد رفيق الصبان بالأداء النسائي في مسرحية (الغول) ورصد تطور الأداء عند مديحة حمدي بين مسرحيتين هما (جان دارك) و (الغول) أي بين التجسيد والحياد التشخيص ويشيد كذلك ببساطة أداء سناء يونس وينبهر بليلى سعد جمالا وحضوراً. يقول "الممثلون ذابوا جميعا في معرفة عمل واحد أرادوه أن يكون صرخة جماعية ثاقبة واحدة مديحة حمدي التي لفتت الانظار فجان دارك العام الماضي.. وضعت روحها وحساسيتها كلها في دور يتطلب حياديه وبروداً .. انفعلت بصدق مع ان شخصيتها تتطلب منها بعدا عن الاحداث لا يشاركه فيها. لذلك بدت أكثر من رائعة عندما خرجت عن دورها الوثائقي التسجيلي في الكورس.. ولعبت دور الفلاحة اليائسة الثائرة رغم سوء الماكياج الذي ارادته لنفسها في هذه الشخصية الأخيرة.. والذي لا ينسجم بالمرة مع واقعة الفقر والبؤس الذي توحي به.

---

(١) د. علي الراعي روز اليوسف ١٤/٢/١٩٧١م.

سناء يونس كانت بسيطة فعالة مباشرة رسمت باتقان ابعاد شخصيتها دون جهد ودون مبالغة فاستطاعت ان تخدم النص الذي تلعبه..

أما ليلى سعد كانت المفاجأة الحقيقية في العرض.. اذ استطاعت بحضورها الحاد وجمالها ان تكون نقطة الاشعاع ذات الضياء الأسود وان تتحرك ناثرة الضوء في كل الزوايا.[1]

المصدر الرابع نفسه : تشيد الناقدة بشجاعة المخرج في اعتماده على شباب الممثلين غير المعروفين ويرى أن مديحة حمدي تفتقد الصدق في أدائها المفتعل كما تفضل لو كان المخرج قد أسند دور الغول لممثل آخر غيره، يؤديه بامتياز. وترى في ليلى سعد موهبة مسرحية متمكنة: "نحن نقدر لأحمد زكي شجاعته في أن يعطى العبء الأكبر من العرض لتحمله اتفاق مجموعة من الشباب أغلبهم تقرأ اسماؤهم لأول مرة مثل سناء يونس وسمير وحيد ويونس شلبي وغيرهم فيحملونه بمقدرة وكفاءة ولا تخذلهم امكانياتهم فيما هو مطلوب منهم من رقص وغناء، ولكم تمنيت لو أن مديحة حمدي التي هي اكثرهم شهرة نظرت في وجوه هؤلاء الممثلين الذين يعملون معها وتعلمت منهم كيف تستشعر القضية التي تطرحها بشكل أصدق وأعمق وأقل استعراضا.

كذلك لا أحبذ لأحمد زكي أن يمثل وهذا لا يعني أنني أعترض على أدائه الغول فلقد أداه بشكل جيد فقط كنت أود لو أسنده لآخر يؤديه بشكل ممتاز.

وباستثناء التخصيص في الإشارة الى ليلى سعد كموهبة مسرحية متمكنه جديرة يقدمها لنا العرض ، وتعطينا التنبؤ بانطلاق فني مليء بالوعود أرجو أن يشير كل من ساهم بتقدير هذا العرض أنه لا بد له عندي تقديراً وشكراً خالصاً.[2]

---

(١) د. رفيق الصبان الكواكب ١٩٧١/٢/٩م.

(٢) صافيناز كاظم، مسرح ، المصور ١٩٧١/٢/٤م.

المصدر السادس نفسه :

ويشيد أمير اسكندر أيضا بجرأة المخرج في الاعتماد على شباب الممثلين ويبشر بمولد سناء يونس ويونس شلبي وفهمي الخولي والمرسي أبو العباس وابراهيم عبدالرازق :

"ومع ذلك فلا شك أن احدى ميزات العرض أنه يعتمد في معظمه علي طاقم من الممثلين الشبان أولئك الذين ينفجرون دائما حماسا ويتفانون دائما في العمل لم تصبهم روتينيه الممثلين الكبار بعد، ولم تصبهم كبرياء النجوم التي تهوى بهم في اغلب الاحيان الى النمطية الباردة.

فهمي الخولي – سناء يونس – يونس شلبي .. لكنهم أسماء جديدة باستثناء المرسي أبو العباس وابراهيم عبدالرازق ولدت في هذا العرض.

أما مديحة حمدي فهي الممثلة الوحيدة المعروفة في هذا العرض وهي ممثلة مثقفة قادرة على أن تعطي عطاء فنيا خصباوناضجا على الرغم من القضية التي تشوه آداء ها في بعض اللحظات .. "[1]

المصدر الثامن نفسه : وكذلك يشيد سامي خشبة بمديحة حمدي وبليلى سعد وبالمجموعة كلها: "وبمعـونة الأداء المخلص الذي اشتركت فيه المجموعة كلها: مديحة حمدي مقدمة المسرحية والثورية التي رقصت وغنت ومثلت بطريقة جعلتني اعتقد أنها يجب ان تظل في مسرح الجيب وليلى سعد مثلت بحيوية وحضور من نوع غريب التي قدمت أداء تمتزج فيه الخفة بالجدية دون تناقص وبقية مجموعة الشبان الذين تحركوا وقدموا الأداء المناسب تماما مع روح العرض بمعنويتهم استطاع أحمد زكي أن يضـــع التفسير الأصيل والتزم بروح المسرحية وروح جمهوره. "[2]

وتتعدد مصادر الكتابة النقدية الصحفية حول عرض مسرحية (الغول) وتتوزع بين النص والعرض. فالى جانب ما تقدم من مصادر تتبقى بعض المصادر وهي على النحو التالي:

---

(١) امير اسكندر الجمهورية ١٩٧١/١/٢٢.

(٢) سامي خشبة المساء ١٩٧١/١/٢٢م.

المصدر (١٢) : حلمي سالم، الكواكب ، يترجم لأداء سناء يونس في المسرحية .

المصدر (١٣) ١٩٧١/٣/٦م: جلال العشري، "عندما يدخل الفول بلدا" (الاذاعة) .

– يتناول في مقدمة فيها تعميم المسرح التسجيلي ويرى مناسبة للحالة الراهنة في مصر – أنذاك–.

– يرى أن أحمد زكي انتفع بالموسيقى والشعر ولم يلتزم بالشق الثاني من نظرية المسرح التسجيلي وهو شق الاخراج – دون أن يعرفنا بشيء عن نظرية الاخراج في المسرح التسجيلي – كما يقول – ويخلص الى أن أحمد زكي قدم روح المسرح التسجيلي ولم يقدم المسرح التسجيلي نفسه.

المصدر (١٤) رشدي صالح " ما تصنعه الصدفة "(الاخبار ١٩٧١/٢/١٦) يرى الصدفة وحدها هي التي لعبت دورا بين تشابه عرض (الفول) مع عرض أجنبي لها.

المصدر (١٧) : محمد عودة "تصفيق الفول" (جمهورية ١٩٧١/٤/٣م) يتعرض لنص بيتر فايس بوصفة نصا سياسيا هو أنسب للعصر وبصفه بمسرح الكتاب وليس مسرح الشعارات الرنانة.

الفصل الثاني

الكتابة النقدية الصحفية

حول عرض مسرحية (النار والزيتون)

مصدرا للثقافة المسرحية

تمهيد :

تشكل الكتابات النقدية التي تصدرت الصفحات الأدبية والفنية لبعض المجلات والجرائد الأسبوعية واليومية لونا من ألوان الثقافة الخاصة لاتجاه خاص في المسرح وهو الاتجاه التسجيلي والاتجاه الى المسرح الشامل وذلك الذي ارتبط بالسياسة حيث شكل هذا الاتجاه قناة فنية مسرحية للفكر السياسي الثوري، ذلك الفكر الذي ظهر في مواجهة الاستعمار وألوان الاستغلال.

وقد انتج المسرح العربي عددا من النصوص التي اتجهت هذا الاتجاه في فترة ما قبل حرب اكتوبر بقليل وفترة ما بعد هزيمة ١٩٦٧م.

وقد عرضنا في الفصل الأول من هذا المبحث (للغول) بوصفة عرضا تسجيليا شاملا ووقفنا عند ملاحظات النقاد وآرائهم في عدد من المجلات والصحف المصرية على ذلك الموطن المهم لنتبين طبيعة الدور الذي لعبته حركة النقد الصحفي لاعطاء مفاهيم ذلك العرض المسرحي ذي الاتجاه الفني الجديد والكشف عن دوره في دعم اتجاهات الفكر السياسي الوطني والنضالي ضد الاستعمار.

ونستعين في هذا الفصل بالمنهج الذي اتبعناه في الفصل الأول من هذا المبحث فنعرض لما كتبه النقاد حول النص وما كتبوه حول الاخراج وحول الاداء وحول الموسيقى مع التركيز على أهم النقاط التي استخلصها كل مصدر نقدي من تلك المصادر حول العرض المسرحي التسجيلي (النار والزيتون).

ولئن كنت في الفصول السابقة قد وقفت عند تحليل محتوى المصادر الصحفية للثقافة المسرحية فاني في هذا الفصل أقف عند تحليل الموضوع نفسه – موضوع النقد – وقفة تحليليه نقدية لتقييم المنهج النقدي واطروحات النقاد أنفسهم.

المصادر النقدية الصحفية

للعرض المسرحي التسجيلي (النار والزيتون)

أولا : في نقد النص :

المصدر الأول : (نبيل بدران ، "أوراق الزيتون لم تعد خضراء" (آخر ساعة ١٩٧٠/٥/٢٠)

١- حول مضمون النص :

يستهل الناقد مقاله بإيضاح مغزى النص فيرى أنه : "تجربة تستحق الدراسة عندما يضيف المسرح وثيقة " نابضة الى ملف فلسطين " ويضيف "من فوق خشبة المسرح القومي يتردد كل ليلة هذا النداء لضمير العالم الحر.. ولكل من لا يعرفون الحقيقة .. ولكل من ضللتهم الأكاذيب الاسرائيلية .. هذه هي الحقيقة .. بالأرقام .. والاحصائيات .. والوثائق .. حقائق مغموسة في الدم.. مبللة بالدموع .. مدعمة بالاصرار .. يا شباب العالم .. لقد طردونا من ديارنا .. شردوا نساءنا .. قتلوا اطفالنا .. ولهذا السبب فنحن نقاتل .. وهذه هي الوثيقة".

"والوثيقة يقدمها الكاتب المسرحي الفريد فرج .. والمخرج سعد اردش .. وممثلوا المسرح القومي الفدائيون الشبان كل ليلة " .

٢- حول منهج الناقد :-

والناقد يستخدم المنهج الوصفي في نقده ، وربما أراد توكيد ذلك المنهج بتقديم لفظة "تحقيق" قبل اسمه فعمله النقدي (تحقيق) أي هو يحلل لتظهر حقيقة ما يتعرض فيصفها فهو (واجد واصف) وهو لذلك يبدأ مقاله بفقرة من مقدمة النص : "يا شباب العالم .. نتحدث اليكم من فلسطين .. هنا فلسطين .. لا يغمض أحد عينه .. لا يشيح أحد بوجهه .. يا رافعي صور جيفارا .. يا حاملي شعارات السلام لفيتنام والحرية لأنجولا .. هنا فلسطين " .

ويتعرض لتكتيك الكتابة في المسرح التسجيلي : وأهمها المواجهة لذلك يستشهد بالنص في توجيهاته المباشرة للجمهور : "المسألة تخصك ان كنت في لبنان .. في ليبيا .. ان كنت في

المغرب .. أوعى تقول ما يهمنيش المسألة تخصك .. علشان عليك الدور.. حييجي بعدنا دورك."

ثم يعلق على الشاهد في النص :

"يحدثون الجمهور مباشرة عن القضية .. عن جذورها وأبعادها .. وتتوالى اللوحات .. مع هذه الصور الفلسطينية يعرض الفريد فرج افكاره .. ويقدم مشاعره تجاه القضية من خلال شكل المسرح التسجيلي ".

٣- تعليق نقدي حول المنهج:

ويمكني القول بأن المنهج الوصفي الذي اتبعه الناقد في مقاله عن مسرحية تسجيلية شاملة هو الأنسب في نقد هذا الاتجاه الذي يعتمد على الحقائق والأرقام والوثائق والمباشرة لأن المنهج المعياري لا تصلح هنا لأن الأداء الفني لا يتغير كثيرا كما هو الحال في عروض فنية من اتجاهات أخرى كالرومنسية أو الكلاسيكية أو التعبيرية أو الرمزية.

المصدر الثاني : د. عبدالمنعم اسماعيل : "أول محاولة كاملة . في اتجاه المسرح الشامل" (الجمهورية ٢٦/٤/١٩٧٠م)

يستهل الناقد مقاله بمقدمه موجزة حول ما تميز به النشاط المسرحي في ذلك الموسم (١٩٧٠).

١- حول مصدر الشكل في النص :

- ويعرض السبب من الاهتمام بهذا النص بالذات مؤصلا لمصدر الشكل في مثل هذه النصوص.

"ان النص المسرحي يعتبر أول محاولة كاملة في اتجاه المسرح الشامل الذي حمل لواءه في فرنسا في أوائل هذا القرن عدد من أعلام المسرحية الحديثة من أهمهم أنتونان آرتو الذي أقام من أجله مسرحا خاصا باسم مسرح "الفريد جاري" الذي يرجع اليه الفضل الأول في التعريف بأهمية هذا المسرح.

٢- حول منهج الناقد:

ويستخدم الناقد المنهج الاستقرائي ، حيث ينطلق من الكليات والمفاهيم ولا ينطلق من التحليل الجزئي والتجريب ، يعتمد على التنظير دون مرور بالتطبيق على النص نفسه مسترشداً معطياته الجزئية (عناصره الفنية) : "وفي المسرح الشامل تقع المسئولية عادة على المؤلف وجهاز الاخراج وأجهزة التنفيذ الفني، فهذه الأطراف الثلاثة مسئولة بالتضامن عن الصورة النهائية التي يظهر بها العرض أمام الجمهور".

– القياس النقدي الاستقرائي : ويمضي الناقد في استخدام القياس الاستقرائي على النص: " أما المؤلف – الفريد فرج – فقد كان واضحا منذ البداية انه يفهم طبيعة المسرح الشامل، وبالتالي المفهوم الخاص للدراما كما شرحه أصحاب هذا الاتجاه . لقد ركز اهتمامه على اختيار مجموعة مترابطة من (اللحظات الهامة) التي يكون فيها الانسان على أعلى درجة من التأزم أو التوتر أو الصراع، ثم شكل منها بناء دراميا متماسكا ينفجر بالحركة ويشف عن القضية بما يمكن لها من أن تضغط بكل ثقلها على وعي المشاهد وضميره في آن واحد.

وهكذا برزت القضية الفلسطينية لا باعتبارها قضية مصيرية بالنسبة لشعب واحد أو أمة واحدة ، وانما باعتبارها أيضا قضية الا حرار في كل مكان.

٣- تعليق نقدي حول القياس النقدي الاستقرائي وسيلة للنقد في المسرح الشامل

من حق الناقد، كما من حق الباحث أن ينتهج الطريق الذي يراه محققا لغرضه . عليه حين يكتب ليثقفنا بثقافة الاتجاه الأدبي أو الفني الذي يعرض له أن يحلل ذلك الاتجاه وينقده، ولا يكتفي بأن يعطيني فهم أصحاب الاتجاه ولكنه مطالب : أولا لأنه (ناقد) وثانيا لأنه (باحث) بأن ينظر في شروحهم وفي مجمل مفهوم اتجاههم ويقارنه أو يوازنه مع مفاهيم اتجاهات ابداعية أخرى لذلك استأذنه في أن أقف معه عند عدة نقاط :

أولا : اذا كان مناط التأليف عند أصحاب الاتجاه الشامل في المسرح يحدو بالكاتب المسرحي الشامل أن (يختار مجموعة مترابطة من "اللحظات الهامة " التي يكون الانسان على أعلى درجة من التأزم أو التوتر أو الصراع) فان مناطق التأليف عند غير هذا الاتجاه المسرحي يقيد الكاتب لينطلق من هذا الموقف نفسه. والاختلاف بين الاتجاهات المسرحية يختلف فقط عند التشكيل فهناك الاتجاهات الدرامية التقليدية انها تشكل من تلك (اللحظات الهامة المختارة) من المؤلف (بناء دراميا متماسكا ينفجر بالحركة ويشف عن القضية بما يمكن لها من أن تضغط بكل ثقلها على مشاعر المشاهد أو ضميره فقط .)

ثانيا : ان هناك اتجاهات درامية طليعية مثل المسرح الملحمي والمسرح التسجيلي تشكل (بناء دراميا متماسكا ينفجر بالحركة ويشف عن القضية بما يمكن لها من أن تضغط بكل ثقلها على وعي المشاهد وضميره في آن واحد).

ثالثا : هناك اتجاهات درامية طليعية مثل مسرح العبث تشكل (بناء دراميا لا يعني بأن يكون متماسكا ولا يسعى الى ضغط على المشاعر ولا على الوعي ، ولكنه يكتفي فقط بالكشف عن مظاهر الحياة البشرية في عمومها بغية ادهاش الجمهور ومن ثم نفوره أو غثيانه من ذلك السخف الذي تمارسه البشرية.

اذا فالاتجاهات الدرامية كلها تشترك في اختيار (اللحظة الهامة) المتأزمة في حياة الانسان.

رابعا : ان الشعر كذلك يختار اللحظة الهامة المشتعلة عند الانسان بل ان الفن لا يكون فنا ما لم يختر لحظة هامة من حياة الإنسان وانما الخلاف فقط بين الشعر غير الدرامي والفن غير الدرامي وبين الدراما ماثل في انتفاء الصراع أو خفوت صوته في كل منهما.

وعلى ذلك فان التوجه النقدي الاستقرائي قد أدى الى عمومية في الأحكام تنطبق على المسرح الشامل كما تنطبق بشكل أو آخر - على غيره من الاتجاهات المسرحية . فما يوصف به مؤلف مثل الفريد فرج في نصه التسجيلي الشامل (النار والزيتون) يجوز أن يوصف به نص آخر له قد يكون (ملحميا) وقد يكون مزيجا بين دراما الشخصية والدراما الملحمية مثل:

(سليمان الحلبي) ومثل (الزير سالم) وقد تنطبق على مسرح غيره من الكتاب في اتجاهات أخرى.

٤- في خصائص المسرح الشامل

ويقف بنا الناقد أيضا وقفة ليثقفنا بخصائص التأليف للمسرح الشامل:

"وكان واضحا كذلك أن المؤلف يدرك أن الدراما في أصفى درجاتها انما هي التعبير الجماعي عن مثل هذه اللحظات الهامة في حياة الإنسان في كل زمان ومكان".

"والكاتب الذي يؤلف للمسرح الشامل كان المفروض فيه دائما أن له روح رجل الدين ورجل السياسة وفكر الحكيم وعالم الاجتماع، وهو يستعين بهذا كله ليقدم للناس المسرح النموذجي الذي يتطوع فيه الانسان بطريقة تلقائية للتعبير عن حياته، مستمتعا في الوقت ذاته بهذا التعبير الذي تتعاون فيه جميع القدرات الانسانية انطلاقا من الحركة والصوت الى أقصى ما يمكن أن يحققه الخيال من ابداع".

٥- تعليق نقدي حول مضمون النقد :

أ) حول فكرة التعبير الجماعي في المسرح الشامل :

أولا : هل يمكن القول بأن الاتجاهات الدرامية غير الشاملة أقل من الدراما الشاملة درجة؟ فان لم يكن هذا صحيحا فلم القول بأن (الدراما في أصفى درجاتها انما هي التعبير الجماعي عن مثل هذه اللحظات الهامة في حياة الانسان في كل زمان ومكان؟ ان مسرحيات شكسبير ان لم تكن تعبيرا جماعيا؟ فهل لا يحق لأحد بأن يصفها بأنها الدراما في أصفى درجاتها؟؟

ثانيا : هل تعد مسرحيات (سوفوكليس ويوربيد يس واسيخيلوس) دون مستوى الدرامات الصافية ؟ لأنها ليست تعبيرا جماعيا وانما هي تعبير فردي تعبير عن الجماعة ؟! .

ثالثا : ان المسرح في عمومه تعبير جماعي يشترك فيه المؤلف والمخرج والمصمم والمؤدي والجمهور والناقد . وهذا ينطبق على المسرح في كل اتجاهاته، وليس الأمر مقصوراً على اتجاه منه دون الاتجاهات الأخرى.

ب) حول فكرة التأهيل الثقافي للكاتب في المسرح الشامل :

أولا : قديما رأى القاضي عبدالعزيز الجرجاني في كتابه النقدي (الوساطة بين المتنبي وخصومه) أن الشاعر لكي يكون شاعراً لا بد من أن يتسلح (بالذوق والدربة) وحديثا رأى ذلك الاردايس نيكول ضرورة تسلح الكاتب المسرحي (بالقدرة علي الاختيار) مع (قوة الاخبار) كما رأى فيلسوف البراجماتية الامريكي (جون ديوي) أن (الفن خبرة) ذلك أيضا، ورأى ذلك (المررايس) الناقد والكاتب المسرحي الأمريكي .

ثانيا : ان خصّ الكاتب المسرحي التسجيلي أو الشامل - دون كتاب المسرح في كل اتجاهاته الفنية - بأن يكون مؤهلا تأهيلا ثقافيا لتكون (له روح رجل الدين ورجل السياسية وفكر الحكيم وعالم الاجتماع وأذن المستمع وعين المشاهد ولسان الممثل وقدرته على التنقل من شعور الى شعور آخر في يسر. لأمر يسترعي الدهشة لأن كاتب المسرح له هذه الصفات.

ثالثا : ان مشاركة القدرات التعبيرية في الحركة والصوت والخيال المبدع الممتع للمؤدى وللمتلقي ليس مقصوراً على المسرح الشامل ولكنه خاصية اختص بها المسرح في كل اتجاهاته.

خلاصة : اخلص من الملاحظات السابقة الي أن المنهج الاستقرائي في النقد المسرحي لا يصلح للمسرح ، لأن المسرح أولا وأخيرا عرض يقوم علي التفاعل بين الاداء - مدعما برؤية الاخراج أو ترجمته للنص والجمهور . وهو أمر متجدد من ليلة الى ليلة أخرى ومن بلد إلى بلد آخر.

المصدر الثالث : مديحة كامل " انتهت خرافة الجمهور عايز كدة "

(الكواكب ١٩٧٠/٦/٢)

أ- المضمون يستدعي الشكل :

تعرضت الكاتبة باقتضاب لفكرة كان يمكن أن تشكل طوراً يقيم موضوعا نقديا ولكنها اكتفت بطرح الفكرة - ليس الا - وخاضت في ترجمة للممثلين - تخرجهم وأعمالهم - والفكرة هي

مجرد تعليق على رأي لا لفريد فرج حول تجربته في كتابة مسرحية (النار والزيتون) حين قال: "اعترف أنني عشت هذا القلق ، مشفقا ومتحرزاً من كتابة قصة رجل واحد، أو قصة مجموعة من الناس.. فأنا لا أبغى أقل من عرض قصة شعب كامل."

وتعلق الكاتبة على كلام الفريد فرج فتقول : "من المؤكد أن هذا الاتجاه هو الذي دفع الفريد الى اختيار شكل المسرح التسجيلي ".

ونخرج من هذه الفقرة الاستهلالية لمقال الكاتبة بأن المضمون هو الذي يستدعي الشكل الذي ينهض بتجسيد ذلك المضمون.

ومثل هذا اللون من الكتابة – على نحو ما جاء في هذا المصدر ليس من النقد في شيء. وانما وقفنا عنده بوصفه مجرد مصدر صحفي تناول عرضا مسرحيا.

المصدر الرابع : " ١ + ١ + ١ لا تساوي دائما ثلاثة " (الكواكب ٢٨/٤/١٩٧٠م)

– حول معطيات النقد : (مصادر الشكل في النص)

أولا : يتجه الناقد اتجاها انطباعيا في نقده ويستهل كتابته بمقدمة انشائية ومفاهيم عامة: "نص ناضج، مركز ، ينم عن مجهود مخلص، صبور، مؤمن بالقضية التي يخوض فيها، يجوب آفاقا جديدة في التعبير المسرحي تعتمد علي خيال خصيب ، في المزاوجه بين الكلمة ووسائل التعبير الفني الأخرى من فن تشكيل وأغنيه ، ورقص جماعي، وهو يستوحي جذور اتجاه "بريخت" فيما يختص باعتبار المسرح وسيلة تعليمية ، وبالتالي بضرورة اسقاط الحائط الرابع بين الممثلين والجمهور .. ولكنه يستبعد الزام الممثلين بعدم الانفعال بالحدث والكلمة ، وبخاصة في قضية تعتمد على اثارة الانفعال . "

ثانيا : الجانب الانتقادي عند المصدر النقدي :

أ) يبدأ انتقاده بطرح سؤال لا جواب له عنده لمن كتب الفريد فرج "النار والزيتون"

ب) ينفي الناقد* عن مسرحية (النار والزيتون) كونها مسرحية تسجيلية – دون أن يثقفنا

* مجهول الاسم

بالمسرح التسجيلي – لأنه وضعها في مقاله ليس بوصفها نظرية للمسرح التسجيلي ولكن بوصفها نظرية للمسرح الملحمي التعليمي.

يقول " هي مسرحية تعليمية تسجيلية تستهدف غرضين رئيسيين :

الأول : شرح الخلفية التاريخية والنفسية والصراعية لشخصية الفدائي الفلسطيني.

الثاني : تحريض ومناشدة العرب جميعا على المشاركة بأقصى ما يملكون في الدفاع عن القضية الفلسطينية .

ج) يستعرض الاجابة عن السؤال الذي طرحه في بداية الجانب الانتقادي في المقال: فاذا كان الفريد فرج كتب "النار والزيتون " "للمثقفين" فهي لا تقدم شيئا لا يعرفه المثقفون".

"واذا كان الفريد فرج كتب "النار والزيتون" للعامة فهو يستخدم اصطلاحات ورموزاً عويصة على الافهام ، ويقدم حشدا متراكما من المعلومات والاحصاءات والبيانات والتواريخ لا يمكن أن يستوعبه مشاهد عادي.

د) ينفي الكاتب (المجهول) عن مسرحية الفريد فرج (النار والزيتون) أنها مسرحية ؟ ١١: ".. لا يمكن أن يستوعبه مشاهد عادي ذهب الى المسرح وهو يظن أنه سيشاهد مسرحية" .

هـ) يتهم العرب بالانفعال لكل ما هو مباشر بل ينفي عن الجمهور العربي الحس الوطني ويرى أن الهدف منها هو جمع الأموال للفلسطينين ، اذ يخلص كاتب المقال الى رأي يقول : " الرأي عندي أن على أسرة المسرحية أن تشد الرحال فوراً بهيئتها الحالية إلى ليبيا والكويت وامارات الخليج ولبنان والعراق وتونس والمغرب العربي .. واستطيع أن أراهن أن المسرحية ستدر مليون جنيه استرليني لصالح العمل الفدائي، وان الناس سيحطمون شباك التذاكر بحثا عن مكان لمشاهدة هذا العرض الانفعالي المباشر الممتاز .. الذي يلقى على القضية الفلسطينية أضواء نعرفها هنا جيدا .... "

ثالثا : التعليق النقدي على مضمون المصدر :

ملاحظة حول (أ) : ان الكاتب أو المبدع لا يكتب ولا يبدع لأحد بل يبدع لأنه يريد أن يعبر

عن شيء يلح عليه لكي يبدعه، لهذا فيبدو غريبا أن يتساءل ناقد أو يسائل كاتبا لمن تكتب فالكتابة الابداعية ليست تلبية لطلب خارج عن وجدان المبدع نفسه . وبعد انتهائه من ابداعه يستقبل الابداع من الجمهور ومن النقاد والدارسين . وقد ينسب البعض موضوع الابداع أو قيمه وأفكاره الى فئة أو فصيل اجتماعي أو سياسي أو حزبي لكن الابداع يظل مع ذلك كله ابداعاً قائما بذاته وفي ذاته مع انه قد أصبح ابداعاً للآخرين - المتلقين - .

ملاحظة حول (ب) ينسب الناقد المسرحية الى التيار التعليمي وهذا خطأ لأنه يستعرض غرضين رئيسيين هما أغراض المسرحية التسجيلية وليسا غرض المسرحية التعليمية الملحمية. فالملحمية تقف مندهشة أمام الظاهرة الاجتماعية وليس أمام الظاهرة التاريخيه تلك التي سعى المسرح التسجيلي وراء ها.

اذا فالكاتب قد خلط فنسب اهداف المسرح التسجيلي الى المسرح الملحمي التعليمي. فقوله حول "شرح الخلفية التاريخية والنفسيه والصراعية لشخصية الفدائي الفلسطيني" جزء من مهام المسرح التسجيلي لا الملحمي ولا التعليمي - فالمسرح التعليمي بداية سابقة على المرحلة الملحمية وتالية للمرحلة التعبيرية عند برتولت بريشت رائد الاتجاهين المسرحيين التعليمي والملحمي .

كما أن التحريض "عمل أساس ضمن مهام المسرح التسجيلي وليس من مهام المسرح الملحمي الذي ينتهج أسلوب الحياد ويكتفى بعرض القضية بعيدا عن الانحياز ضمن نظريته في التغريب أو البعد المصطنع بين العرض وبين الجمهور حتى يحكم في نهاية العرض بقبول القيم والأفكار المعروضة أو رفضها وهذا هو معنى توجه المسرح الملحمي لوعي الجمهور مرتكزاً على خلق عنصر الدهشة عند الجمهور .

ملاحظة حول (ج) : حين يضع الناقد عدة أجوبة عن سؤال طرحه وهو (لمن كتب الفريد فرج مسرحية (النار والزيتون) وينفي في جوابه الأول أن يكون قد كتبها للمثقفين ، كما ينفي في جوابه الثاني أن يكون قد كتبها للعامة ، فهو في الحقيقة يجرد العمل المسرحي من أخص

خصائصه حيث اكتفى فقط بالحكم على أثره. ولو كان أحد قد قاس مسرحيات شكسبير بنفس القياس الذي استخدمه الناقد لسقط ابداع شكسبير كله من قائمة الابداع لأن مسرحياته تناولت حياة الملوك والأمراء ولم يكن رواد مسرحه من الأمراء فقط، ولكن مسرحه كان تجاريا وكان رواده من الأغنياء وغير الأغنياء.

على أن هذا اللون من النقد لا يعدو أن يكون لونا من (النقد الدجماطيقي) النقد المتحزب الذي ينصب فقط علي الأثر المطلوب من العمل الابداعي أن يحققه دون سواه وهو أثر حزبي دائما.

ملاحظة حول (د) : دعوته بعرض المسرحية في دول الخليج وفي ليبيا وفي الكويت ولبنان والعراق – وقد أراد بها التهكم واتهام العرب بالانفعال السريع لما هو مباشر وتحريض – يؤكد انتماء المسرحية للاتجاه التسجيلي ويؤكد عدم فهمه لأهداف هذا الاتجاه وأهمها (التحريض السياسي).

ملاحظة حول (هـ) : الايحاء بأن العرض المسرحي نفسه يهدف الى جمع التبرعات للفدائيين الفلسطينيين . شرف لو تمكن منه عرض مسرحي تسجيلي لتحققت له قمة النجاح اذ يكون جني ثمار توجهاته التحريضية اذ تحقق رد الفعل بتحرك الجماهير تحركا عمليا وايجابيا.

المصدر الخامس : (خيري شلبي ، "تجربة كاتب مسرحي في الجبهة النار والزيتون" (الاذاعة والتلفيزيون) ١٩٧٠/٧/٣.

وهو لا يكتب نقدا بل يصف تجربة الفريد فرج "تجربة فريدة تلك التي عاشها الكاتب المسرحي الفريد فرج خلال الشهور القليلة الماضية. حمل أمتعته وذهب الى ميدان النضال على خط المواجهة ، بلا قلم ولا ورق ، ليرى ، ويحس ، ويعايش على الطبيعة .. وكانت النتيجة مسرحيته الجديدة "النار والزيتون".

المصدر السادس : (محمد عودة "النار والزيتون" والجمهور" (الجمهورية ١٩٧٠/٤/٢٥م)

أ- حول المصدر الموضوعي :

يشيد بأمانة المؤلف في مستهل مقاله النقدي وبالتزامه " كان لدى الفريد فرج المؤلف من الأمانة والموضوعية لكي يدرس القضية - قبل أن يكتب وبكل حقائقها وتفاصيلها، بل ولأن يذهب بنفسه إلى "الميدان"، ويعيش ما استطاع من الأحداث والأشخاص ٠٠ وكان لديه أيضا من الأمانة والموضوعية ، ما دفعه لأن يطوف بعده بلاد أوربية، ليرى ويدرس المسرح السياسي كما يقدم الآن على مسارحها وكما يعالج قضاياها "الملحة " والمعاصرة.

ولم يجلس الفريد فرج حيث هو ليزيف معادلات سياسية ومذهبية قديمة ومستهلكه ولم يصطنع ثورة ويستخرج منها كل ما شاء من مقولات مفتعلة وخاطئة.. ولهذا كانت مسرحيته عملا قيما يعلن بلا شك بداية المسرح السياسي عندما. "

ب) حول سلبيات النص

والنقد يطالب المؤلف أن يكون مسرحه متضمنا حيوية درامية الى جانب السياسة والوعي الوطني.

"ولكن للعمل أيضا ثغراته والمسرح السياسي أو التسجيلي ، بقدر ما يكون سياسيا أو تسجيليا، لا بد له أولا وأخيراً وقبل كل شيء من أن يكون مسرحاً وأساسه الدراما، وكما لا يقوم مسرح سياسي بلا سياسة ووعي وطني أو طبقي فهو لا يتحقق أيضا بلا حيوية درامية.. بناء المسرحية دقيق ومتقن ولكنه "ثقيل" بعض الشيء. والحقائق كاملة وشاملة ، ولكن "دراميتها" غير مبرزة بما يكفي ، وربما كان هذا مسئولية المخرج ولا يعفي المؤلف أساسا".

تعليق نقدي

وقفة عند حدود النقد :

أ- يبدأ النقد من حيث وجود الانتاج الابداعي أو التأليفي وينتهي عند الحكم مروراً بالحيثيات عبر طريق التحليل . والناقد لا يقترح على المبدع أو المؤلف أيا ما يكون ابداعا اضافيا.

وتذكرنا صفحات مجلة الكاتب المصرية في اعدادها التي تناولت عرض مسرحية (بريشت): (دائرة الطباشير القوقازية) معركة بين الناقد (محمود أمين العالم) والمخرج المسرحي (سعد أردش) حيث افتقد الناقد في العرض الذي أخرجه سعد أردش ما أسماه (رعشة انفن) ورد عليه المخرج بأن ما يطلبه الناقد لا ينطبق على المسرح الملحمي وانما يتطابق مع مطلب المسرح الدرامي.

وبالمثل يمكن أن يكون الرد على (محمد عودة) هنا - حيث افتقد "الحيوية الدرامية" و (الدرامية المبرزة " بأن الحيوية الدرامية، والدرامية المبرزة تنطبق على المسرح الدرامي، ولكنها ليست من متطلبات المسرح التسجيلي ، بل على العكس فان المسرح التسجيلي يناسبه شمولية العناصر المسرحية (التمثيل والغناء والرقص والاستعراض والشرائح السينمائية .. الخ..)

والناقد نفسه يعترف بذلك - ضمنيا - حيث قال : "وربما كان هذا مسؤلية المخرج ولكن لا يعفى المؤلف .. أساساً ".

وحيث يقول : "والمسرح السياسي والتسجيلي شيء جديد علينا، وبقوالبه الأوربية المعاصرة، ولا بد أن يستغرق بعض الوقت حتى نعتاده".

ب- اذ يقترح الناقد تهجين المسرح السياسي لكي يكون جماهيريا "بقوالب وأشكال مصرية صميمه ويقدم بها "القضايا " وهي أما أن تكون "كلاسيكية " أو قريبة من الكلاسيكية أو شعبية.

وتطور "السامر" و "صندوق الدنيا" وكل التراث الشعبي الفني والدرامي، وما يضم من قوالب متنوعة ويمكن أن تكون معاصرة أيضا فانه لا يقف عند حدود النقد وهو الحكم البناء المسهم في عملية التنمية الثقافية والابداعية . ولكنه يحكم بعدم صلاحية المسرح التسجيلي والشامل لتجسيد القضايا السياسية والتعبير عنها. وهذا خارج عن حدود النقد، لأن النقد بناء.

المصدر السابع: (فاروق عبدالقادر ، "انتبهوا .. النار في غصن الزيتون)

(روز اليوسف ٢٧/٤/١٩٧٠)

أ) حول منطلقات المسرح التسجيلي :

- يقدم الناقد لمقاله بنداء اقتبسه من مقدمة مسرحية (النار والزيتون) وينتهي في مقدمه مقاله هنا بطرح سؤال يرى فيه منطلق تلك المسرحية التسجيلية : (أين كان الفلسطينيون حين ضاعت أرضهم؟ واذا كانوا صادقين فلماذا لا يستردونها؟)

ب) المضمون يستدعي الشكل الفني :

ويؤكد الناقد حقيقة تلازم كل عمل ابداعي وهي ان المضمون يستدعي الشكل لتجسيده والتعبير عنه:

"اختار الفريد فرج أن يقدم هذه القضية في شكل المسرح التسجيلي الذي يستعين بكل وسائل العرض: الدراما والغناء والرقص والمسرح السحري وجمع مادته من كل المصادر المتاحة: المعلومات الموثقة والاحصاءات والشهادات الواقعية وأقوال قادة المؤسسة العسكرية ومن ساندوا قيام اسرائيل ليقدم لنا كل الأسس التي يتحتم بعدها أن نحدد مواقفنا، لكنه لا يقف عند هذا الحد بل يتجاوزه الى الحث والتحريض واثاره الفكر والشعور ودعوة جمهوره للالتفاف حول موقف واحد بعد أن عرض القضية بحيث لا يبقى أمامه اختيار آخر.

هكذا يقدم الفريد فرج نموذجا لاستخدام شكل من أكثر الاشكال المسرحية حداثة وطواعية للتعبير عن قضايا العصر."

ج) مصادر الشكل في المسرح التسجيلي :

ويرجعنا فاروق عبدالوهاب الى مصادرالشكل في المسرح التسجيلي "... فسنوات قليلة هي التي انقضت منذ قدم الكاتب الألماني هوكهوت أول مسرحية تسجيلية ١٩٦٣ وكانت مسرحيته تعرض جرائم النازيين من خلال تقديم نماذج واقعية من الملفات والوثائق، وتوالت بعدها أعمال في نفس الاتجاه لبقية المجموعة من الكتاب الألمان".

تعليق نقدي

- لجأ الناقد الى المنهج الوصفي التاريخي مستقرئاً مفهوم المسرح التسجيلي ومظاهره في نص (النار والزيتون).

- في عرضه للجذور التاريخيه للمصدر الشكلي في المسرح التسجيلي يجعل تجربة (هوكهوت). هي التجربة المسرحية التسجيلية الأولى ويستند الى أنه استخدم (نماذج واقعية من الملفات والوثائق) وهذا ينطبق على المسرح الوثائقي، لأنه لا يسعى بهذا الاستخدام الى التحريض الثوري للجماهير ولا يستخدم عناصر العرض الشامل.

المصدر الثامن : (أحمد عبدالمعطي حجازي "عصافير المسرح القومي ")

(روز اليوسف ١٨/٥/١٩٧٠).

ليس هناك نقد ولكنه ترجمة لثلاثة من الممثلين المشاركين في عرض النار والزيتون.

- يبدأ الكاتب ترجمته لهؤلاء الممثلين بمقدمه انشائية :

"مسرحية واحدة اصطادت ثلاثة عصافير بضربة واحدة .. المسرحية هي "النار والزيتون" ، أما العصافير الثلاثة فهي.

- تيار مسرحي جديد بدأ بدايته الصحيحه بهذه المسرحية .

- وتقديم ممتع لقضية فلسطين لم تعرفه فنوننا من قبل.

- وأخيرا جيل جديد م ممثلي المسرح القومي قدمت لهم هذه المسرحية فرصة للقيام ببطولتها الجماعية".

تعليق نقدي

مع أن الكاتب قد طرح في بداية مقاله ثلاثة محاور إلا أنه لم يتعرض سوى للمحور الثالث منها واقتصر منه ليس على فنية الأداء التمثيلي ولكن على ترجمة لثلاثة من الممثلين.

المصدر التاسع : (" المسرح والقضية " (الاذاعة ١٩٧٠/٩/٦م)

يستعرض المصدر عددا من العروض المسرحية التي اطلق عليها (مسرح المواكبة) حيث المسرحيات التي تتعرض للقضية الوطنية بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ والتي اختار أن يطلق عليها (احداث يونيو ١٩٦٧) تلك التي ضمت مسرحيات : (الزهور لا تذبل أبدا) لرشاد رشدي، (أغنية على الممر) لعلي سالم ، (المسامير) لسعد وهبه .

ثم يستعرض عددا من العروض اطلق عليها عنوان : (مسرح بلا زعيق) وتتضمن مسرحيات: (بلدي يا بلدي) لرشاد رشدي، (الزجاج) التي عرضت باسم (العرضحالجي) و (حواريات نجيب محفوظ الخمس القصيرة : "تحت المظلة".)

ثم يستعرض عددا آخر من المسرحيات تحت عنوان (المسرح والقضية) منها (ثورة الزنج) للشاعر الفلسطيني معين بسيسو ، (وطني عكا) للشاعر عبدالرحمن الشرقاوي، ثم يقف عند مسرحية (النار والزيتون) لألفريد فرج وقفة مقتضبة أشار فيها الى اتجاهها وقد خلط فنسبها الى "شكل من أشكال المسرح الوثائقي أو التسجيلي" وجعل الشكل هو الذي اجتذب الكاتب ومن ثم القضية أو المضمون وليس العكس.

المصدر العاشر : (عبدالله الطوخي ، "ليلة مع النار والزيتون " (صباح الخير ١٩٧٠/٥/٨)

ينسب عبدالله الطوخي هذه المسرحية الى الاحتفالية بعد أن أشار الى أن الكاتب قد اختار الشكل : "أمام نبل الموضوع والمناسبة ، وأمام الشكل الذي اختاره "الفريد فرج" لعمله، ستجد نفسك متراجعا وبرضاء عن المقاييس المسرحية الفنية الدقيقة، مقاييس الدراما ، لتلقي بنفسك في أحضان ليلة احتفال عظيمة بالفدائي الفلسطيني .. والثورة الفلسطينية: ليلة منوعات فنية راقية : من أناشيد الى خطب ، الى معارك، الى رقصات الى سرد معلومات الى لوحات فوتوغرافية ، الى خيال الظل تربطها جميعا أرضية واحدة كبيرة : "الثورة الفلسطينية".

أسباب الناقد الانطباعية

في حكمه على العرض

ويضع الكاتب أسباباً يدعم بها حكمه الانطباعي حيث فشل في اقناع نفسه بأن ما شاهده يعد مسرحاً : "... فقد دخلته أول الأمر على أنه مسرحية ، دراما، ففشلت في التصالح معه، أجل فشلت حتى بدعوى أنه نوع من المسرح التسجيلي . فمعجزة المسرح التسجيلي لا بد وأن تنهض على دراما موجودة وجاهزة بكل عناصرها وتنتظر من يكشف عنها النقاب. ويصبح فضل الكاتب الاكبر في نقلها من الظلمات الى النور.

المصدر الحادي عشر: (نبيل بدران ، "النار تحرق الزيتون " (الأخبار ٢٢/٤/١٩٧٠)

- يتعرض الناقد للنص وللاداء بعد استعراض لنشاط المسرح المصري في هذا الموسم.

- ويقف عند النص بقوله : "الفريد فرج قد اختار لمسرحيته الجديدة (النار والزيتون) التي اخرجها سعد أردش بناء غير تقليدي وصب أفكاره ومشاعره من خلال المسرح التسجيلي - وهو أنسب الأشكال لتقديم القضايا السياسية وأحداث الساعة - حيث تقدم القضية بكل أبعادها وتفاصيلها مدعمة بالأرقام والاحصائيات والوقائع والوثائق - وحيث تتداخل المشاهد الدرامية مع الرقص والموسيقى والصور المتحركة والثابتة - ان الفريد فرج يلجأ الي كل فنون المسرح ليقدم عرضا شاملا أشبه (بالوثيقة الفنية) ليخاطب عقل المتفرج ويحرك ذهنه قبل أن يحرك مشاعره - ويحقق الصلة الوطيدة بين الجمهور والمنصة المسرحية والقضية المطروحة فوقها. وهي أهداف أساسية تبلورت في عرض المسرح السياسي عند ارفين بيسكاتور وبرتولد بريخت ثم عند بيتر فايس "

خلاصة البحث

لعل في هذا المصدر ما يبلور المسرح التسجيلي الشامل بلورة تامة من حيث المفهوم والعناصر والأهداف ويشكل هذا المصدر بما فيه من معلومات ثقافية حول المسرح التسجيلي الشامل والسياسي الى جانب ما كتبه فاروق عبدالقادر ويبدو كل ذلك على الرغم من وجهات النظر النقدية انطباعية كانت أم وصفية أم منهجية ، أدبية أو فنية أن المصادر الصحفية سواء تلك التي تناولت عرض مسرحية (الغول) أو تلك التي تناولت عرض مسرحية (النار والزيتون) أنها قد قامت بدور تثقيفي كامل للجمهور العادي ولجمهور المثقفين وربما لبعض المسرحيين أيضا في التعريف بالمسرح التسجيلي مفهومه وعناصره وأهدافه ودوره في فترة تاريخيه يحتدم فيها الصراع بين الاستعمار وبين الوطنيين في بلد من البلدان.

المبحث الثالث

مقدمات النصوص المسرحية المترجمة في سلسلة

(روائع المسرح العالمي)

مصدرا للثقافة المسرحية

المبحث الثالث

تمهيد

الفصل الأول : حول قياس مصادر الشكل في النص المسرحي

الفصل الثاني : اعلام المسرح العالمي ونصوصهم المترجمة في العربية

(دراسة وصفية احصائية لاصدار روائع المسرح العالمي)

الفصل الثالث : مقدمة الترجمة العربية لنص مسرحية (ست شخصيات تبحث

عن مؤلف)(مصدرا لاتجاه المسرح داخل المسرح)

الفصل الرابع : مقدمه الترجمة العربية لنص مسرحية (القرد الكثيف الشعر)

(مصدرا لدراسة الاتجاه التعبيري)

استهلال : اذا كنا قد وقفنا وقفة احصائية أو شبه احصائية عند طبيعة المصادر في الثقافة المسرحية فيما تنشره الصحف والمجلات في اعدادها الأسبوعية وفي المجلات الثقافية والفنية المتخصصه النصف الشهرية والشهرية فاننا نقف في هذا الفصل عند مقدمات النصوص المسرحية المترجمة الى اللغة العربية وقفة تحليلية لنتبين طبيعة المعلومات الثقافية النوعية التي هدف بها كتابها تثقيف المسرح العربي نفسه أو تثقيف فناني المسرح وكتابة ونقاده، كما قصد بها تثقيف رواد العروض المسرحية وجمهور قرائه ومحبيه أو المهتمين به. وقد لزم التنويه بأن هذه الوقفة التحليلية لما كتب من مقدمات بأقلام بعض الاساتذة والدارسين والنقاد الذين ترجموا النصوص أو راجعوها على أصولها أو شاركوا في الترجمة أو وقفوا عند حد التقديم، تهدف الى تقييم تلك المقدمات تقييما نقديا منهجيا لبيان مدى الدور الذي تلعبه، أو لعبته تلك المعلومات المسرحية والنقدية والثقافية في تربية الثقافة المسرحية وتعميقها لدى المسرحيين والمهتمين بالمسرح في وطننا العربي.

ومعنى ذلك أن هذه الوقفة التحليلية المنهجية هي نوع من القراءة النقدية في مقدمات النصوص المسرحية المترجمة الي العربية.

وهناك المئات من النصوص المسرحية المترجمة التي تمثلت فيها كل الاتجاهات المسرحية العالمية المختلفة . وقد حوت الكتب التي حملت نص الترجمة مقدمات للنصوص ، تعرف بالكاتب وباتجاهاته الفنية وبالمؤثرات الذاتية والموضوعية الى ابداعاته المسرحية علي وجه العموم، ثم المؤثرات على النص ومصادر الشكل المسرحي - الذي تقدم له الترجمة في طبعتها العربية.

ولقد تشعبت الجهات التي عنيت بنشر النص المسرحي المترجم في مصر - منذ الستينيات - فمنها ما كان مؤسسة رسمية ، ومنها ما كان داراً خاصة للنشر ، ومنها ما كان جهدا فرديا مدفوعاً بالحماس وبالرغبة الاكيدة والمخلصة في خدمة فن المسرح وتثقيفه أو في خدمة

المهتمين بالفن المسرحي وتثقيفهم سواء من الفنانين والكتاب والنقاد أو من جمهور الفن المسرحي أو من عامة المثقفين.

ومن هذه الدور التي عنيت بنشر النص المسرحي المترجم على المستوى الرسمي :

الهيئة المصرية العامة للكتاب بعد أن كانت تعرف (بالدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ثم بالمؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر، حيث عنيت بنشر المسرح المترجم والمؤلف نصا أو دراسة في اطار سلاسل مسرحية منتظمة أو شبه منتظمة - تبعا للظرف السياسي والاقتصادي العام- ومن السلاسل المسرحية المترجمة عن اللغات العالمية برزت في ستينيات المجتمع المصري سلسلة عرفت باسم (روائع المسرح العالمي) وقد صدرت عن (الدار المصرية للتأليف والترجمة) في عام ١٩٦٣م.

وتوقفت عن الصدور بعد نكسة ١٩٦٧ في مصر ، أي انها استمرت لمدة أربع سنوات وسبعة أشهر اصدرت خلالها ما يربو على السبعين نصا عالميا في ترجمة عربية مسبوقة بمقدمة هي عبارة عن دراسة للاتجاهات الفنية لكاتب النص المسرحي وللبناء الفني لنصه المسرحي.

الفصل الأول

حول قياس مصادر الشكل في النص المسرحي

الفصل الأول

حول قياس مصادر الشكل في النص المسرحي

يعرف النقاد كما يعرف المبدعون أنفسهم أنه لا تصح القراءة النقدية لنص من النصوص الأدبية بغير ارتكاز الى قياس نقدي محدد يتخذه الناقد وسيلة يرتكز اليها في قياسه النقدي للنص الأدبي ، بما يتفق مع توجهات النص الفنية نفسها، بمعني أن نصا أدبيا توجهاته كلاسيكية: أصولية فنيه وأدبية - لا يجوز قياسه ولا يصح إلاّ بارتكاز الناقد الى ركائز النقد الكلاسيكي وكذلك لا يصح قياس النص الطبيعي دون استخدام أدوات القياس النقدية الوصفية المناسبة، التي لاتوجد لبسا بين التوجه الأدبي والفني والواقعي والطبيعي. وهكذا يكون القياس النقدي بالنسبة للابداع الأدبي أو الفني في كل مدرسة فنية على حده .. ما لم تختلط التوجهات الفنية في نص من النصوص ، كأن يجد الناقد مزجا بن الكلاسيكية والرومانسية في نص ابداعي كما هو الحال عند شكسبير - أو نصا مزجت فيه المأساة بالملهاة أو الطبيعية بالملحمية أو الملحمية بالتعبيرية . وهو أمر غالبا ما يحدث تبعا للحالة المزاجية التي يكون عليها المبدع حالة ابداعه للنص أو للعمل الفني أو الأدبي . وغالبا ما يحدث نوعا من الخلط والالتباس عند عدد من الدارسين لهذاالابداع.

- الابداع بدون مرشد فني محدد :

من المعلوم أن الكاتب أو الفنان والمبدع لا يضع نصب عينيه عناصر مدرسة محددة يكتب وفقها حين يجلس للكتابة أو ينهض للابداع الأدبي أو الفني. وانما يستدعي كل موضوع شكلا يتوسم فيه أمانة حمله الى الناس . وغالبا ما تختلط بعض عناصر مدرسة فنية مع عناصر مدرسة فنية أخرى عند الكتابة أو الابداع الأدبي أو الفني. وغالبا ما لا يدرك الكاتب أو المبدع نفسه ذلك الأمر وهذا دليل على صحة ما نعرض له من أن المبدع لا يضع اتجاها فنيا نصب عينيه، يسترشد به عند العملية الابداعية.

ولئن ادرك المبدع أنه مزج في ابداعه بين عناصر أكثر من اتجاه فني فسيكون ذلك بعد تمام العمل الابداعي الذي أصدره.

- النقد وأدواته :

وتكون مهمة النقد هي ادراك ذلك الأمر ادراكا منهجياً يلعب فيه الحياد دورا أساسياً، وتقوم فيه النزاهة خير قيام، حتى يكشف الناقد عن خصائص التركيب وكيفيته وسببيته، قبل التصنيف النوعي والتقييم ، الذي قد يرتقي فيصبح تقويما يرقى بالنقد نفسه الى مصاف البحث العلمي - اذا ما اضاف الكاتب ثبتا بالمصادر والمراجع.

ولكي يتمكن الناقد من انتقاء أداة القياس المناسبة للعمل الابداعي ، لا بد له من القراءة التحليلية المتأنية للنص الابداعي والوقوف على مفاتيح توجهات الكتابة أو الابداع فيه، ومن ثم يحدد منهج القياس النقدي من جملة تحصيلة المعرفي النوعي من مدارس النقد ومن المدارس الأدبية والفنية.

وفي مجال المسرح وهو موضوع دراستنا يكون لخبرة الناقد الأدبي والمسرحي دور كبير في تحديد منهج الكاتب، ومن ثم النظر الى ابداعه بمنظور نقدي من مخزون خبرته الأدبية والنقدية وقدرته على التفريق بين المدارس المسرحية المختلفة.

ولأن موضوع هذه الدراسة يقوم في جانب منه على المنهج الوصفي الاحصائي ويقوم في الجانب الآخر على تحليل ونقد للمعلومات والمفاهيم النظرية التي قامت الدراسة في جانبها الاحصائي برصدها من خلال مقدمات النصوص المسرحية المترجمة والمؤلفة لبيان قيمة تلك المصادر الثقافية المسرحية ودورها في نشوء الابداع المسرحي في مجال النص أو استزراعها وتطورها بالشكل الذي يمكننا من امتلاك ناصية الفن المسرحي الأمر الذي حدا ببعض كتابنا ومفكرينا للدعوة الى ظاهرة مسرحية عربية في شكلها سواء بالكتابة النظرية أو بالتأليف المسرحي الابداعي، لذلك فإنه من الواجب الوقوف عند التوجهات العامة للكتابة المسرحية من حيث المفاهيم النظرية للمدارس المسرحية المختلفة. ولذلك فلا مناص من استرجاع بعض

المفاهيم النقدية حتى تكون نبراساً للعملية النقدية – قدر المستطاع – الا حالة وجود ابداع غير معهود ، يستلزم همة الناقد الملهم في استنباط أدوات قياس من داخل العمل الابداعي الخلاق نفسه.

أولا : حول المفاهيم المسرحية :

اذا كانت الحياة كما يقولون ، مأساة لمن يشعر ، وملهاة لمن يفكر، فهي إذا مأساة ملهوية – أو ملهاة مأسوية – لأننا نفكر ونشعر في نفس الوقت . وان اختلفت درجات الفكر والشعور من شخص الى شخص.[1]

وهكذا كانت المدارس المسرحية أطراً لاتجاهات إبداع مسرحي منها ما يركز على الشعور فيصوره ومنها ما يركز على الأحداث الواقعية فيصورها ومنها ما يركز على الانسان بشكل عام فيصوره في مثاليته.

فكانت الكلاسيكية وكانت الرومنسية والواقعية والطبيعية والتعبيرية والرمزية والسريالية والتكعبية والملحمية والتسجيلية .. الخ.

ولقياس العمل المسرحي يحتاج الناقد أو الدارس الى أن يتثقف بثقافة المدارس المسرحية.

في الثقافة الكلاسيكية في المسرح:

الكلاسيكية اتجاه فني ظهر في الأدب وفي الفن منذ الحضارة الاغريقية وازدهر خلال القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد حيث يعني الفنان بالتركيز على المثالية في تصور الأشياء.... وذلك عن طريق التقيد بقواعد التشريح والنسب والدقة في التعبير واظهار الانفعالات والحركة المقننة والاعتماد في ذلك كله على قواعد العقل والمنطق وفق حساب رياضي دقيق.

ويسمى الاتجاه الكلاسيكي أحيانا بالفن الانساني.

---

(١) د. شفيق مجلي " الكوميديا القاتمة " (المسرح) ع / ٢ في فبراير ١٩٦٤م (القاهرة عن مسرح الحكيم، التليفزيون العربي. ط الاهرام ص ٥٨ .

لأنه عبر عن الانسان بشكل غزير وفي أوضاع ونسب جمالية راقية في الفنون التشكيلية وفي الفن المسرحي، كما حوى جزءا كبيرا مع المعلومات حول تاريخ اليونانيين القدامى وحياتهم وعاداتهم وتقاليدهم.

وتمتد المدرسة الكلاسيكية في الفن وفي الأدب بمقاييسها الاغريقية تلك الى العصر الروماني بعد انتصار الرومان على اليونانيين واحتلالهم كورنثه أهم المدن اليونانية آنذاك واحتلالهم لقرطاج في شمال افريقية وتدميرها عام ١٤٦ ق.م. واحتلالهم لمعظم أجزاء من شمال أفريقيا وأوربا وتركيا ومصر وشرق البحر المتوسط ، ولانشغال الرومان باحتلال البلدان وتأمين حدود الامبراطورية ولتكريس جهودهم على المظهر العسكري والجهد الاستعماري للبلدان فقد انصرفوا عن تقديم فكر جديد أو فن جديد واستعاروا مفكري اليونان ومعلميهم وفنانيهم باعتبارهم مواطنين من الدرجة الثانية بحكم الاحتلال الذي وقع على بلادهم ، لذلك جاء الفن الروماني والأدب الروماني استمراراً لأنماط مختلفة من الفنون الاغريقية ، وصورا مطابقة الى حد ما لها ، مع بعض اوجه الاختلاف فيما يتعلق ببعض المعتقدات الدينية بالذات.

والمتطلع الى صور الانسان الروماني العادي يجد انعكاس المظهر اليوناني في الزي واضحا في مظهره وفي مسلكه. [١]

وربما ظهر الاختلاف بين المسرح اليوناني والمسرح الروماني في اهتمام الكاتب الروماني باظهار مناظر العنف والاستعراض على خشبة المسرح . [٢]، [٣]

---

(١) راجع : د. هـ. بارو، الرومان، ترجمة عبدالرزاق يسري، القاهرة، الألف كتاب ٦١٢، دار نهضة مصر للطبع والنشر ١٩٦٨م).

(٢) راجع : الارديس نيكول، المسرحية العالمية ج١، (القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر.

(٣) راجع : سينكا، مسرحية أوديب ، من المسرح العالمي، الكويت وزارة الاعلام الكويتية وغيرها من المسرحيات التي كتبها سينكا.

في ثقافة الكلاسيكية الجديدة في المسرح:

اتجاه جديد ظهر في فرنسا في أواخر القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن التاسع عشر. وهو اتجاه يدعو إلى الاهتمام بالانسان والانسانية بشكل عام. أي يدعو الى العودة الى الأصول الكلاسيكية الاغريقية القديمة وفنون عصر النهضة ذات القواعد الاكاديمية الصارمة والتعبير الجاد، ونبذ مظاهر البذخ والنعومة التي يعكسها التنسيق والنمانم الزخرفية. وهو يؤكد على العقل والمنطق.

في الثقافة الرومنسية في المسرح :

وهي حركة فنية وفكرية أدبية ومسرحية شاملة تدعو الى التخلص من القواعد والنظم والمفاهيم الفنية التي فرضتها الكلاسيكية الاغريقية القديمة : (الاتباعية)، وهي تدعو الكلاسيكية الجديدة الى احيائها . كما أنها تؤكد أهمية مشاعر الفنان وعواطفه وخياله في التعبير الفني الى جانب قواعد العقل.

ولقد كانت الرومنسية أو الرومانتيكية معاصرة للكلاسيكية الجديدة حتى منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، وانتشرت في جميع أنحاء أوربا . وتفرعت عنها الرومانتيكية الطبيعية، التي عرفت باسم الاتجاه الطبيعي أو المدرسة الطبيعية في الأدب وفي الفن.

حول الكاتب المسرحي الرومنسي :

وهو يهتم بالشخصيات غير العادية ، وبالعواطف المطلقة وبالحدث الدرامي الاستثنائي الفريد وبالكلام الرائع . كل ذلك على مستويات أعلى من الطبيعة والشخصيات وأحداثها وكلامها وأفكارها وأحلامها في الواقع.

في ثقافة الاتجاه الطبيعي في المسرح :

وتعرف أحيانا بالرومانتيكية الطبيعية : وهي فرع من الحركة الرومانتيكية ولكنها مقصورة في انتاجها الفني والأدبي على مختلف مظاهر الطبيعية وما تحويه من مشاهد وبيئات وفصول مختلفة. وتعبر عن تلك المشاهد بشكل شاعري ساكن أو في حركة مستمرة سواء كانت هذه الطبيعة حقيقية أم خيالية من فكر الفنان.

الكاتب المسرحي في المدرسة الطبيعية :

اسلوب الكاتب الطبيعي :

يحاول الكاتب الطبيعي : نقل قطاع الحياة الى خشبة المسرح نقلا أمينا دون تزييف. ويسخر الكاتب عناصر المسرحية لكي تنتج في نفس المتفرج هذا الأثر. فالشخصيات التي يقدمها لا تختلف في شيء عن الشخصيات التي نقابلها في الحياة اليومية. والمواقف التي يضع فيها هذه الشخصيات، عادية أيضا، ليس فيها ما هو خارج عن المألوف ، والحوار أيضا عادي ليس به ما يميزه عن الحوار اليومي" [1]

- أثر المدرسة الطبيعية على المتفرج :

وهذا الأسلوب يجعل المتفرج " يكاد ينسى أن ما يراه انما هو تمثيل في تمثيل".

---

(١) د. شفيق مجلي "الحوار في المسرح الطبيعي" (المسرح) العدد الثامن السنة الأولى - اغسطس ١٩٦٤ (القاهرة، عن مسرح الحكيم التليفزيون العربي . ط الاهرام سنة ١٩٦٤م ص ٢٨.

وقد ظهرت نتيجة للحوار بين الكلاسيكية الجديدة والرومنسية . وهي تهتم بتصوير الواقع من خلال نظرة الفنان أو الأديب له.

مع تفادي الناحية العاطفية ، أو الاعراف المفروضة، ولق ازدهر هذا الاتجاه منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى نهايته.

وتهتم بتوصيل كل ما يمكن توصيله من الاحساس القوي للأشياء كما تحدث فعلا في تجارب الكاتب الدرامي، وكل ما هو حوله في الحياة العامة من جمال وقبح". [١]

يقول هاري لفون : هي محاولة الوصول الى "الحق المستتر وذلك عن طريق الشك في الأفكار والآراء". [٢]

والواقعية :لا تعدو أن تكون احتجاجا أو رد فعل" [٣]

الواقعي : فيما جاء في موسوعة المعارف البريطانية : " هو من يحاول أن يبين الحقائق ويعبر عن العواطف كما هي تماما وبدون تزيين أو تزييف رومانسي للواقع أو تهويل أو تركيز على نقطة دون أخرى على خلاف الواقع"[٤]

والواقعي : يطلب الحد الأعلى من الصدق والمماثلة في الايحاء والتعبير مع الحد الأدبي من الأسلوب الشكلي .. وله نظرة في معالجة المواضيع والرؤى في الأسلوب.

أسلوب الكاتب الواقعي: "الدرامي الواقعي يعطي لشخصياته عواطف وأفكاراً تتفق وقدراتهم الكلامية فقط " [٥]

---

(١) مايرن، الواقعية المتأخرة (الولايات المتحدة الامريكية، ط بجامعة شيكاغو ١٩٢٧ ص ٢.

(٢) راجع . عزيز سليمان "الحركة الواقعية في المسرح" (مجلة المسرح) ع. الثامن / اغطسطس ١٩٦٤ (القاهرة ، عن مسرح الحكيم، التليفزيون العربي ١٩٦٤) ص ٢٥.

(٣) د. سوفا جوت، هاري لفون.

(٤) الموسوعة البريطانية ، لوحات درامية :

(٥) بي. بي. هاو ، (لندن ، ١٩١٢م) ص ٦٢.

خاصية الواقعية : ليست في الأثر المنقول للقاريء أو السامع بل في أسلوب النقل ذاته للأثر والرؤيا والمواضيع.

حول الثقافة المسرحية في المدرسة التعبيرية

التعبيرية : كشف للعالم القريب من وراء الواجهة الاجتماعية للشخصية على الكاتب التعبيري أن يستكشف عالم الشخصية الشاسع الأطراف ويجسده كاشفا عن غرابة هذا العالم بعواطفه البدائية ورغباته الدفينة التي لا تظهر على السطح الا نادرا بحيث يكون تجسيده له في ترجمة نفسيه للواقع برفع النقاب عن الشخصية لنرى الواقع المعذب للانسان. [١]

ولا شك أن التعبيرية قد بدأت بوادرها تتضح في كتابات سترندبرج فلقد "نسي استرندبرج التعبيرية كوسيلة لتمثيل الحالات الذهنية وفي محاولاته للتعمق تحت السطح استخدم رموزاً مفزعة ولهجات كلامية غير طبيعية كما استغنى عن التسلسل المنطقي في الزمن والمكان والفعل"[٢]، [٣]

---

(١) راجع : فاروق عبدالوهاب ، "المذهب التعبيري في المسرح" (المسرح) العدد الثامن، السنة الأولى اغسطس ١٩٦٤ (القاهرة ، عن مسرح الحكيم، التليفزيون العربي. ط . الاهرام ١٩٦٤) ص ٤٨.

(٢) بامير جاسكوين ، الدراما في القرن العشرين، ترجمة محمد فتحي (القاهرة ، دار الكاتب العربي، د/ث) ص ١٧.

(٣) للمزيد راجع د. عبدالغفار مكاوي، التعبيرية (القاهرة ، سلسلة المكتبة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب).

الفصل الثاني

اعلام المسرح العالمي

ونصوصهم المترجمة في العربية

دراسة وصفية احصائية

لما صدر عن "روائع المسرح العالمي"

عرف المثقف العربي للمرة الأولى أسماء الاعلام المسرحيين العالميين عن طريق سلسلة "روائع المسرح العالمي" ، فلقد نشرت هذه السلسلة المسرحية لعدد كبير من كتاب المسرح العالميين على النحو التالي :

هنريك ابسن : الكاتب المسرحي النرويجي – رائد المدرسة الواقعية في الأدب المسرحي العالمي – وقد نشرت له (سلسلة : روائع المسرح العالمي) المسرحيات التالية :

١- أعمدة المجتمع نشرت في العدد (الثاني) من روئع المسرح العالمي .

٢- هيدا جابلر نشرت في العدد (الثاني عشر) من روائع المسرح العالمي.

٣- عندما نبعث نحن الموتى في العدد (الخامس والثلاثين) من روائع المسرح العالمي .

٤- حورية البحر في العدد(الثاني والاربعين) من روائع المسرح العالمي.

٥- ايولف الصغير في العدد ((الثاني والاربعين) من روائع المسرح العالمي.

٦- بيرجنت في العدد (الثاني والخمسين) من روائع المسرح العالمي.

٧- أل روزمير في العدد (الخامس والسبعين) من روائع المسرح العالمي.

أنطون تشيكوف : الكاتب المسرحي الروسي – رائد الواقعية الرمزية في المسرح العالمي – ونشرت له سلسلة روائع السمرح العالمي مسرحيته :

الشقيقات الثلاث – في العدد (الأول) من تلك السلسلة .

جورج برناردشو : الكاتب المسرحي الايرلندي – رائد الواقعية الفكرية في المسرح العالمي – وهو أحد رواد الفكر الاشتراكي الفابي وأحد مؤسسي الجمعية الفابية بانجلترا وقد أصدرت له (سلسة روائع المسرح العالمي) مسرحيتين هما :

١- منزل القلوب المحطمة نشرت في العدد (الواحد والثلاثين).

٢- الانسان والسلاح نشرت في العدد (الثامن والسبعين).

وقد ترجمها فؤاد دواره حيث نشرت في عدد اكتوبر ١٩٦٦ وقدم لها د. علي الراعي

بدراسة عنوانها: " عندما قرر شو أن يهرج .. مؤقتاً " من صفحة ٣ الى صفحة ٢١.

برتولت برشت : الكاتب المسرحي الألماني – رائد المسرح الملحمي – الذي يرفض نظرية التطهير الأرسطية في المسرح ويقابلها بنظرية التغريب حثا على تحويل الانسان والاسرة والمجتمع عن المسلمات التي يترسخ استغلال الانسان للانسان وذلك بالارتكاز في مسرحياته على الظاهرة الاجتماعية بدلا من ارتكاز المسرح الدرامي الارسطي علي الأسطورة. وقد صدرت له عن سلسلة روائع المسرح العالمي في (عددها الثلاثين) مسرحيته:

– **دائرة الطباشير القوقازية :**

ايوجين يونسكو : الكاتب المسرحي الفرنسي الجنسية الروماني المولد وهو أحد الثلاثة الرواد في الاتجاه العبثي في المسرح العالمي وهم : صمويل بيكيت صاحب المسرحية الشهيرة (في انتظار جودو) وايوجين يونسكو ، أرتور أداموف وثلاثتهم فرنسيو الجنسية.

نشرت له في سلسلة روائع المسرح العالمي في العدد (الثامن والستين) مسرحية اميديه:

ايسخيلوس : أول الكتاب المسرحيين الاغريقيين التراجيديين الثلاثة الكبار : ايسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس.

نشرت له السلسلة في عددها (السادس والسبعين) مسرحيته : – الفرس والضارعات .

يوربيديس : ثالث المسرحيين التراجيديين الكبار. نشرت له السلسلة في عددها (الرابع والسبعين) مسرحيته : ايفجينيا في أوليس .

موليير : الكاتب الكوميدي الفرنسي من المدرسة الكلاسيكية :

وقد أخذ عنه المسرحيون العرب الرواد : مارون النقاش في لبنان أول مسرحي عربي ١٨٧٩ ويعقوب صنوع أول مسرحي مصري ١٨٨٦ وكذلك عثمان جلال الشاعر الزجال المصري، وغيرهم.

وقد أصدرت له السلسلة في عددها (الثاني والعشرين مسرحيته : دوان جوان .

كريستوفر مارلو : الكاتب المسرحي الانجليزي – كلاسيكي من عصر النهضة – عاصر

الكاتبين المسرحيين (بن جونسون) وشكسبير ، حيث شكل الثلاثة أعمدة المسرح الاليزابيثي في عصر النهضة. قتل (مارلو) مطعونا في مشاده بينه وبين رجل آخر في سن الشباب . وله مسرحية شهيرة هي : (يهودي مالطه) التي تأثر شكسبير بفكرتها فكتب مسرحيته الشهيرة (تاجر البندقية) . وقد نشرت له سلسلة روائع المسرح العالمي في عددها (الخامس والعشرين) مسرحيته الشهيرة التي أخذ عنها الكاتب الالماني (جيته) : وهي مسرحية : مأساة الدكتور فاوستس .

لويجي بيراندللو : الكاتب المسرحي والروائي الايطالي- صاحب اتجاه (المسرح داخل المسرح) حيث يمزج في كتاباته بين الواقع والخيال وبين التجسيد والتشخيص أو ما يعرف (بالتمثيل داخل التمثيل) وصولا الى توكيد أن الحقيقة نسبية . ولقد تأثر به في مصر محمود دياب وظهر هذا التأثير في مسرحيتين له هما (ليالي الحصاد) و (الهلافيت) وكذلك يوسف ادريس في أسلوب مسرحيته (الفرافير) ولطفي الخولي في (الأرانب) والفريد فرج في (جواز على ورقة طلاق) وقد نشرت سلسلة روائع المسرح العالمي لبرند يللو في عددها (الرابع عشر) مسرحيته الشهيرة: ست شخصيات تبحث عن مؤلف .

جان جيردو : الكاتب المسرحي الفرنسي - الذي تنطلق كتاباته من الجو المهيمن على حالة الكاتب المزاجية وليس من الشخصية أو الحدث أو الفكرة المسبقة، وتصبّ من حيث موضوعاتها في منابع الفلسفة الرواقية التي تؤمن بالقدر فقط وترى في كل موجود من المخلوقات سمة من سمات الجمال وهي فلسفة بدأت بالفيلسوف (زينون) في اليونان القديمة وتبناها الفيلسوف الروماني (سينيكا) وكثيرون في عصرنا منهم الشاعر (ايليا أبي ماضي) و (جان جيردو) الذي نشرت له السلسلة المسرحيات التالية :

١- اليكترا : نشرت في العدد (السابع) روائع المسرح العالمي.

٢- سيجفريد : نشرت في العدد (السابع والثلاثين) من روائع المسرح العالمي.

٣- مينا فون بارنهلم : نشرت في العدد (الستين) من روائع المسرح العالمي.

أوجين أونيل : رائد المسرح الامريكي الذي كتب في عدد من الاتجاهات المسرحية كالواقعية والتعبيرية والرمزية.

وقد نشرت له (روائع المسرح العالمي) ثلاث مسرحيات مترجمة في اللغة العربية هي :

١- القرد الكثيف الشعر العدد (الرابع والعشرون).

٢- الاله الكبير براون العدد (الرابع والأربعون).

٣- رغبة تحت شجرة الدرداء : العدد (التاسع والثلاثون)

موريس ميترلنك : وهو الكاتب المسرحي البلجيكي - رائد من رواد المسرح الرمزي. قدمت له مسرحية : (بلياس ومليزاند) بالحان المؤلف السيمفوني (سبيبليوس) وحولت مسرحيته (الطائر الأزرق) الى فيلم سينمائي عالمي.

نشرت له سلسلة روائع المسرح العالمي هاتين المسرحيتين :

١- بلياس ومليزاند : في العدد (الثالث والأربعين)

٢- الطائر الأزرق : في العدد (الثاني والسبعين).

ترنتيوس أفير : كاتب كلاسيكي من العصر الروماني. نشرت له السلسلة في عددها (الخمسين) مسرحية: الخصي.

تنسي وليامز : ثالث كتاب المسرح الذين نهض على اكتافهم المسرح الأمريكي في نشأته وهم: أوجين أونيل وآرثر ميللر وتنيسي وليامز.

وهو الكاتب المسرحي الذي عني بتصوير رومانسية المجتمع الانساني في حالات شذوذه.

قدمت له سلسلة (روائع المسرح العالمي) مسرحيتين

١- عربة اسمها الرغبة في العدد (الخامس عشر).

٢- فترة التوافق في العدد (الواحد والخمسين).

فريدرش دورينمات : الكاتب المسرحي السويسري - وهو أحد كتاب الشخصية المسرحية وأحد كتاب الفكرة المسرحية وان كان ينطلق في كتاباته من حالة الهيمنة أو الجو مثل (جيرنو)

و (بيراندللو) ويصدق عليه ما قاله عن نفسه من أنه (مهندس الدراما) . يكشف في مسرحه جوهر (الظاهرة الاجتماعية دون أن يعنى بتفاصيلها، وتميل كتاباته الى الايحائية والتجريد الرمزي في اطار من المنطقية في الحوار وفي الافعال.

نشرت له السلسلة نصين مترجمين :

١- علماء الطبيعة : في العدد (الثامن والثلاثين) .

٢- زيارة السيدة العجوز : في العدد (الرابع والخمسين).

فدريكو جرثيا لوركا : الشاعر والكاتب المسرحي والثائر الاسباني يكشف في شعره ومسرحه عن جوهر الانسان وذاته ومكنون مشاعره الانسانية في لغة عميقة وروح شعبية وبساطة مع تركيب هما روح الكتابة الرمزية مع التعبيرية.

ولقد كان له تاثير كبير على الكثير من شعراء العالم وكتابهم. قتل في الحرب الأهلية الاسبانية على يد جنود الديكتاتور (فرانكو) ودفن في الخنادق الجماعية في الاربعينات من هذا القرن وتتمثل في كتاباته حرارة العرب الاندلسيين، وقد نشرت له سلسلة (روائع المسرح العالمي) مسرحيتين:

١- بيت برناردا ألبا : في العدد (الثالث والعشرين)

٢- الزفاف الدامي - في العدد (السابع والأربعين).

أوسكاروايلد : الكاتب المسرحي الانجليزي - رومانسي الاتجاه اشتهر بأنه كان يكتب المشهد الافتتاحي لكل مسرحية يكتبها بعد أن ينتهي من كتابة نهايتها أولا، حتى أنه مات دون أن يكتب المشهد الافتتاحي لمسرحية قصيرة له عنوانها (فاجعة فلورنسية) فكتبها أحد الكتاب الكبار بعد موته.

نشرت له السلسلة مسرحيتين :

١- مروحة ليدي وندمير : في العدد (الرابع) .

٢- ما تعرفه كل امرأة : في العدد (الثامن والعشرين).

ثورنتـون وايلدر : الكاتب المسـرحي الامـريكي الطليـعي . وهو أحـد كـتـاب الاتجـاه التجريدي في المسرح والذي تبلور في مسرحيته (بلدتنا) وفي مسرحية (نفذنا بجلدنا) . وقد نشرت له سلسلة الروائع مسرحيته):

- الخاطبة في عددها (الثامن والاربعين)

شون أوكيسي : هو الكاتب المسرحي الايرلندي وقد كتب في اتجاه الرومانسية مسرحيات اقـتـرب فـيـهـا من روح الشـاعـر والكاتب المسـرحي الايرلندي (وليم بتلرييتس) ولقد نشـرت له السلسلة ما يلي:

١- جونو والطاووس : في عددها (الواحد والعشرين).

٢- المحراث والنجوم : في عددها (السابع والستين).

آرثر ميللر : ثانـي أعمـدة الكتابة المسرحيـة الامريكية فـي نشـأتها بعـد أونيل وهـو من رواد المسرح الواقعي. ولقد عالج الواقع الأمريكي في أحـداث مسـرحياته معـالجـة شـاعرية تمثلت في (مشهد من الجسر) و (وفاة بائع متجول) و (كلهم أولادي) نشرت له سلسلة الروائع مسرحيته:

- كلهم أولادي في عددها (الثامن والخمسين)

جرهارت هاوبتمان : الكاتب المسرحي الالماني - وهو من رواد المسرح الطبيعي الذي يعني بتصوير جانب مختار من جوانب الحياة الطبيعية المعاشة، وهذا يشكل الفرق الجوهري بين الطبيعية والواقعية التي تركز على تصوير انعكاس جوانب الطبيعة الحياتية للانسان على الكاتب نفسه ومن ثم اعادة تصويره لذلك الجانب من زاوية رؤية الكاتب نفسه.

وقد نشرت له السلسلة مسرحيته : معطف الفراء في العدد : (الواحد والستين)

جان أنوي : أحد الكتاب البارزين في المسرح الفرنسي، وقد كتب مسرحيته (بيكيت أو شرف الله) وتناول فيها حياة القديس (بيكيت) ومصرعه ، كما تناول (انتيجون) وتحديها لسلطان الملك (كريون) الذي منع اقامة شعيرة دفن أخيها ، وهي معالجة تختلف عن (انتوجونا) التي أبدعها

الكاتب الاغريقي (سوفوكليس) وتختلف عن معالجة الكاتب المسرحي الملحمي (بريشت). وقد نشرت له السلسلة مسرحية - المسافر بلا متاع - في عددها (السادس والخمسين)

جون ملينجتون سينج : الكاتب المسرحي الألماني .

وقد نشرت له السلسلة مسرحيتين هما:

١- ديدري فتاة الأحزان - العدد (الخامس والخمسون).

٢- فتى الغرب المدلل - العدد (الرابع والستون)

سومرت موم : الكاتب الانجليزي . وقد نشرت له السلسلة ثلاث مسرحيات هي:

١- جزاء خدماتهم : العدد (الواحد والاربعون) .

٢- الدائرة : العدد (التاسع) .

٣- بنيلوبي .. العدد (الخامس)

و "بنيلوبي " هي الزوجة اليونانية الوفية التي يتغيب زوجها بعد أن انتهت (حرب طرواده) ويحاول أهلها تزويجها من آخر فتوافقهم على شرط انتهائها من الثوب الذي تنسجه . وهي تقوم باستكمال نسجه في النهار أمام أهلها ولكنها تسهر الليل لتحمل ما نسجته على النول حتى لا تنتهي من نسج ثوبها الى حين عودة حبيبها.

المرايس : من كتاب المسرح الأمريكي التعبيريين ومن مفكريه له دراسة منشورة في الترجمة العربية في كتاب منشور بالقاهرة وعنوانه (المسرح الحي) ، وهو عن تجربته في المسرح وليست له علاقة باتجاه (المسرحي الحي) أو (مسرح الشارع) الذي عرفته أمريكاالمعاصرة والذي يسعى الى التحريض السياسي.

نشرت له السلسلة مسرحيتين هما:

١- الحالة - العدد (السابع والخمسون).

٢- الآلة الحاسبة - العدد (السابع والسبعون).

جون جالزورذي : الكاتب المسرحي الامريكي . وقد نشرت له السلسلة مسرحيتين هما:

١- اللعبة الغادرة .. في العدد (الثاني عشر)

٢- الابن الاكبر .. في العدد (الثالث والخمسين).

سيدني هوارد : الكاتب المسرحي الامريكي - وهو الذي وضع رواية (ظلام في الظهيرة) في شكل مسرحي بنفس العنوان وهي عن تصفية زعماء الثورة البلشفية السوفيتية لبعضهم البعض بعد الثورة وايلوله الحكم اليهم وقد ترجمت المسرحية ونشرت بالقاهرة.

وقد ترجمت له سلسلة الروائع مسرحية : عرفوا ما يريدون .. في العدد (السادس والستين)

أروين شو : كاتب مسرحي أمريكي - عمل مراسلا صحفيا في حرب فيتنام وتأثر بها وكتب مسرحيته الوحيدة والرائعة عنها واتجه بعد ذلك للكتابة التليفزيونيه والاعلامية في اتجاه مضاد لموقفه من حرب فيتنام الذي ظهر في مسرحيته. نشرت له (سلسة الروائع) مسرحيته تلك : ثورة الموتى في العدد (السابع والعشرين)

وتدور حول عدد من الجنود الأمريكيين الذين حاربوا في فيتنام وقتلوا فيها، وعند دفنهم تشاء قدرة الله أن تعطيهم الحياة مرة ثانية ولفترة محدودة يرفضون فيها أن يدفنوا اعتراضاً منهم على الزج بهم في حرب لا مصلحة لواحد منهم فيها، الأمر الذي يحرك الاجهزة الاعلامية والرسمية ويحدث ثورة محدودة تنتهي بموافقتهم على دفن جثثهم.

وهذه مسرحية فيها من الخيال والجنوح القريب من السريالية الكثير. وقد تأثر الكاتب المسرحي المصري (سعد الدين وهبه) بهذه المسرحية تأثرا واضحا في مسرحيته (السبع سواقي) التي كتبها بعد هزيمة الجيش المصري في عام ١٩٦٧م، حيث يرفض بعض الجنود المصريين الذين استشهدوا ، أن يدفنوا ما لم يجر تحقيق في أسباب الهزيمة . الأمر الذي تنشط على أثره وسائل الاتصال واجهزة الاعلام والجهات المسؤولة حتى يقبل المستشهدون أن يدفنوا في تراب (سيناء). بضغط عاطفي من الاهالي ووفق بعض الشروط. وربما تأثر الكاتب باصابته في شرفة منزله برصاصة من المتظاهرين في عام ١٩٦٨ بسبب نتيجة محاكمة الضباط الكبار لمعركة يونيه ١٩٦٧م.

رتشارد برتسلي شريدان : وهو أحد الكتاب الانجليز الذي تأثر بهم رائد المسرح المصري (يعقوب صنوع) اذ اقتبس منه كما اقتبس من (جولدوني) الايطالي و (موليير) الفرنسي واعاد صياغة الموضوعات والافكار في روح شعبية مصرية وقيم مصرية.

وقد نشرت له السلسلة مسرحية : الفرماء - في العدد (الثالث والسبعين)

جون أوسبورن : الكاتب المسرحي الانجليزي صاحب اتجاه المسرح الغاضب الذي ظهر في مسرحيته الشهيرة (انظر وراءك في غضب) التي يبدو أنه تأثر فيها باتجاهات (مسرح القسوة) الذي ابتدعه (انتونان آرتو) المفكر المسرحي الفرنسي بعد فترة قضاها في مصح نفسي. وقد نشرت سلسلة الروائع لأوسبورن هذه المسرحية .

- المسامر في العدد (التاسع والستين)

ماريفو : الكاتب المسرحي الفرنسي : صاحب مسرحية (جزيرة العبيد) التي أشاع بعض النقاد المسرحيين المصريين أن يوسف ادريس قد اقتبس فكرتها وبعضا من أسلوب سير الأحداث فيها في مسرحيته (الفرافير) الى جانب تأثره باتجاهات (المسرح داخل المسرح) الذي عرفه (بيراندللو) و (التغريب) الملحمي عند (بريشت) والتوجه الفلسفي الوجودي بين (كيركجارد) الوجودي الديني و (سارتر) الوجودي المادي والتوجه الديني الاسلامي بين (الجبر والاختيار) الى جانب التأثر بأسلوب كتابة مسرحية (في انتظار جودو) للكاتب المسرحي العبثي (صمويل بيكيت) .

نشرت لماريفو في السلسلة مسرحية :

- لعبة الحب والمصادفة .. في العدد (الثالث عشر) .

بول هارفييه : وقد نشرت له السلسلة مسرحية :

- سباق المشاعل في العدد (التاسع عشر)

بول هرفيو : وقد نشرت له السلسلة مسرحية : اعرف نفسك : في العدد (التاسع والأربعين).

جابريل مارسيل : وهو الكاتب الفرنسي . وقد ترجمت له السلسلة مسرحية

- رجل الله : في العدد (السابع عشر)

ولقد تأثر بنصوصه الكوميدية نجيب الريحاني وبديع خيري فاقتبساها في المسرح المصري في الثلاثينيات من هذا القرن : **ج. م. باري** : ونشرت له السلسلة مسرحية :

- عزيزي بروتس .. في العدد (السادس عشر)

جول رومان : الكاتب المسرحي الفرنسي - ونشرت له السلسلة مسرحية : **كنوك** : في عددها (العشرين)

- **ادمون روستان** : الكاتب المسرحي الفرنسي . وقد نشرت السلسلة من اتجاهه الرومانسي مسرحيته:

جوزيف أوكونور : وقد نشرت له السلسلة مسرحية : القيثارة الحديدية .. في عددها (الواحد والعشرين).

نويل كوارد : ونشرت له السلسلة مسرحيته : **أفكار صبيانيه في عددها (الثاني والعشرين)**

جيمس باري: نشرت له السلسلة المسرحية : **أهمية أن يكون الانسان جادا .. في العدد (التاسع والعشرين)** .

كارن برامسون : نشرت له السلسلة مسرحيته :

- **الأستاذ كلينوف** .. في عددها (السادس والعشرين) وهي عن كاتب أستاذ يغرم بسكرتيرته التي تعطف عليه لأنه (كفيف) وكلما تعلن عن رغبتها في ترك العمل لديه يهدد بالانتحار باطلاق الرصاص على نفسه فيحول بينها وبين تركها له. وهي من الاتجاه الميلودرامي الذي يبالغ في الاثارة في تصوير الاحداث الى حد يقترب من الافتعال ومثاله في عالمنا العربي (مسرح يوسف وهبي) في مصر ومسرحيات يعقوب صنوع.

رينهولد افرايم لسينج : الألماني صاحب مسرحية (راكبو البحر) وقد نشرت له السلسلة

مسرحيته : أوندين : في عددها (التاسع والخمسين) .

موريس دوكوبرا : وهو الصحفي الفرنسي الذي شهر بمسرحيته هذه التي نشرتها له السلسلة:

– كرنفال الأشباح .. في عددها (الثالث والستين) وهي من الاتجاه التعبيري ، ويصور فيها أشباح وأصوات الحرب والغارات في احدى المقابر. ولكن المغزى الواضح انها تدور حول فكرة الخلود في عالم ما بعدالموت شأنها شأن الكثير من الأعمال الأدبية والمسرحية الكبرى: (الضفادع) لارستوفانيس في الأدب المسرحي الاغريقي و (محاكمة لوكولوس) لبريشت و (جلسة سرية) التي ترجمت تحت عناوين متعددة منها (الجحيم) ومنها (بلا مفر) للكاتب والمفكر الوجودي الفرنسي (جان بول سارتر) ومنها مسرحية (الجنس الثالث) ليوسف ادريس ومنها مسرحية يوسف عز الدين عيسى (غرفة بلا نوافذ) .

ولقد كتب د. محمد مندور دراسة سبقت ترجمة (كرنفال الاشباح) في سلسلة الروائع تحت عنوان "كرنفال الأشباح بين الحلم والواقع " في العدد ٦٣ نفسه من سلسلة روائع المسرح العالمي عدد يونيو ١٩٦٥ في الصفحة من ٣ الى ١٤.

فيليب باري : ونشرت له مسرحية : اجازة ، في عددها (السبعين)

جوليان جرين : ونشرت له مسرحية : الجنوب ، في عددها (الواحد والسبعين)

لويجي بيراند : ونشرت له مسرحيته قواعد المبارزة ، في العدد (الخامس والستين)

ليونيد اندرييف : الكاتب الروسي . ونشرت له مسرحيته : هو الذي يصفع ، في العدد (الثالث والستين)

رجنالد بركلي : ونشرت له مسرحيته : حاملة المصباح ، في عددها (الخامس والاربعين)

وهي عن قصة أول ممرضة انجليزية أرست قاعدة التمريض النسائي في العالم وحولته الى مهنة انسانية لها احترامها.

رودلف بيزيير : ونشرت له مسرحيته : آل باريت ، في عددها (السادس والأربعين)

س. ن. بيرمار : وقد نشرت له السلسلة مسرحيته : لاوقت للكفاهه، في العدد (السادس والثلاثين)

أرثر وينج بنيرو : ونشرت له مسرحيته : زوجة مستركانكر الثانية .. في العدد (الرابع والثلاثين)

هنري بك : ونشرت له مسرحيته : الغربان، في العدد (السادس)

ر. لوساج : ونشرت له مسرحيته : توركارية ، في العدد (الثامن)

الفرد ديفيني : الشاعر الفرنسي – وقد نشرت له مسرحيته : شاترتون، في العدد (العاشر)

كارل تشابك : الكاتب التشيكي – وقد نشرت له مسرحيته : الأم ، في العدد (الحادي عشر)

ولسوف نتوقف أمام سلسلة (روائع المسرح العالمي) لننظر نظرات تحليلية ونقدية الى عدد من مقدمات الترجمة في بعض النصوص التي نشرتها سلسلة الروائع ، تمثل لاتجاهات فنية مختلفة في مجال الابداع المسرحي. وهو ما سنعقد له الباب الثاني حيث نقف وقفة تحليلية لمضمون مقدمات بعض النصوص المسرحية في عدة مدارس مسرحية.

ولكن قبل ذلك رأينا وجوب الوقوف على مصادر القياس.

الفصل الثالث

مقدمه الترجمة العربية لنص مسرحية

(ست شخصيات تبحث عن مؤلف

مصدرا لاتجاه (المسرح داخل المسرح)

الفصل الثالث

(اتجاه المسرح داخل المسرح)

(دراسة في مقدمه الترجمة العربية لنص مسرحية لـ "لويجي بيراندللو ")

النص : (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)

المترجم : محمد اسماعيل محمد

كاتب المقدمه : حسن اسماعيل محمد

الناشر : مكتبة الخانجي ، الشركة التعاونية للطباعة والنشر.

بلد النشر : القاهرة - الجمهورية العربية المتحدة - مصر -

الاشراف : وزارة الثقافة والارشاد القومي - الادارة العامة للثقافة

تاريخ النشر : بدون تاريخ نشر.

عدد صفحات : اربعة وعشرون صفحة.

المقدمه

أولا : الناقد والخلط بين المفاهيم المسرحية :

كثيرا ما يخلط الدارسون ممن يتصدون لكتابة مقدمات نصوص كان لهم فضل نقلها الى العربية وبين الاتجاهات الفنية والأدبية ، ربما لتقارب زوايا الفنان أو الأديب المبدع في المدرسة الواقعية مع زوايا رؤية المبدع في المدرسة الطبيعية . فها هو حسن محمود.[1] في مقدمته للترجمة العربية لمسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) اذ يتحدث عن التجديد في الشكل المسرحي يخلط بين التيارين : الواقعي والطبيعي : "لقد مرت على المسرح في حياته الطويلة تيارات عديدة كان أثبتها هو التيار الواقعي الذي ساد القرن العشرين، حتى ظن أن المسرح لن يعيش إلا في ظل الواقعية وأنه قطعه من الواقع ونسى ممثلوا المسرح أنهم يمثلون، بل اعتبروا أنفسهم جزءاً من الحياة. وظن رواد الحياة. وظن رواد المسرح أنهم لا يشاهدون قصة من قصص الخيال بل ما يشاهدونه هو الحقيقة وجزء من الواقع "

ففي هذا التقديم خلط واضح وبيِّن ، بين مفاهيم الواقعية والطبيعية والرومانسية. ففي قوله: "التيار الواقعي الذي ساد القرن العشرين" نوع من التجاوز عن الحق. ذلك لأن التيار الواقعي قد ساد القرن التاسع عشر منذ هنريك ابسن – الكاتب المسرحي النرويجي – واستمر مع غيره من التيارات الأدبية والفنية القديم منها والجديد المستحدث في القرن العشرين. أما قوله:

"حتى ظن أن المسرح لن يعيش إلا في ظل الواقعية وأنه قطعه من الواقع ونسي ممثلوا المسرح أنهم يمثلون ، بل اعتبروا أنفسهم جزءا من الحياة "فيه نوع من الخلط. فالواقعية ليست في كون النص المسرحي "قطعة من الواقع " ولكن المسرح حين يكون "قطعة من الواقع" فانه لا

---

(١) حسن محمود ، مقدمة مسرحية بيرانديللو (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) روائع المسرح العالمي العدد ١٤ ترجمة محمد اسماعيل محمد (القاهرة ، مكتبة الخانجي. الناشر الشركة التعاونية للطباعة والنشر، د/ت.

يندرج تحت التيار الواقعي بل يكون قطعة من التيار الطبيعي حيث يعمل الكاتب المسرحي على "نقل قطاع من الحياة الى خشبة المسرح نقلا أمينا دون تزييف. "إلى حد أن المتفرج "يكاد ينسى أن ما يراه انما هو تمثيل في تمثيل" [1]

وفي قوله : "وظن رواد المسرح انهم لا يشاهدون قصة من قصص الخيال بل ما يشاهدونه هو الحقيقة وجزء من الواقع "

خلط بين التيار الرومنسي الذي يغلب فيه الخيال على التوجه الطبيعي أو الواقعي ويسوده جو الاثارة ، الى جانب أن قصص الخيال لون قائم بذاته اذ ينتمي الى المدرسة الرومنسية التي تعدّاها وأصبح العمود الفقري لاتجاهات حديثة أخرى كالرواية التي سرعان ما تطورت ودخلت تحت جناح المدرسة السيريالية حيث يكون الخيال مجنحا وخال من كل منطق حياتي أو واقعي.

هذا ويناقض صاحب مقدمة تلك الترجمة نفسه حيث يقول في المقدمة نفسها في معرض كلامه عن عدم استجابة الشعب الايطالي للاتجاه الواقعي :

"الحياة الواقعية ليس مجالها المسرح ، واذا اتجه اليها فانما يكون ذلك اتجاها عابراً"[2]

بل هو يستمرىء خلط المفاهيم فيقول : "وإذا أراد المسرح لنفسه البقاء، وجب أن يلهي الناس عن تلك الحياة الواقعة فلا يعيشون يومهم في متاعب الحياة وليلهم في رؤية قصص تلك المتاعب" .

فالمسرح الامريكي المعاصر يعرض النصوص الطبيعية ويتوج عروضه بالاداء الطبيعي. والاتجاه الطبيعي مزدهر على خشبات المسرح الامريكي ربما لخاصية في المجتمع الامريكي نفسه، حيث يفتقد الناس هناك تأمل حياتهم المعاشة تبعا للروح العملية وايقاعات الحياة

---

(١) راجع ، د. شفيق مجلي : "الحوار في المسرح الطبيعي" (المسرح) العدد الثامن (القاهرة ، عن مسرح الحكيم ، التليفزيون العربي، اغسطس ١٩٦٤م ص ٢٥.

(٢) حسن محمود ، المصدر السابق نفسه.

الاجتماعية التي تفرض تباعد أفراد الأسرة وعدم لمس أحد منهم لجوانب حياته الاجتماعية أو حياة أحد أفراد أسرته الأمر الذي يدعوهم إلى مشاهدة ذلك من خلال المسرح في أيام العطلات والأعياد.

واذا كانت مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) تتخذ أسلوبا فنيا غير مطروق من قبل فيصبح من الصعب الحكم على أسلوبها وتصنيفها ضمن اتجاه فني ما من الاتجاهات المتعارف عليها قبل تحليلها واستنباط أدوات قياس نقدية جديدة نابعة من نصها الابداعي نفسه.

ثانيا : الكاتب المسرحي والتجديد في الشكل

ان قضية التجديد في الشكل المسرحي قد خضعت لضرورة حياتية تتصل بطابع التجدد الذي هو حتمية للبقاء ، ولضرورة ذاتية تتصل مباشرة بذات المبدع نفسه وما يلامسها من ضرورات موضوعية تتصل ببيئته. وهي ضرورة تفرضها حتمية التلامس والاحتكاك والرغبة في التفرد، والسبق والخلود .

وقد تبرز ضرورة التجديد الحياتية على ضرورة التجديد الذاتية عند كاتب من الكتاب أو في عمل ابداعي من انتاجه دونا عن أعماله السابقة واللاحقة لذلك الانتاج الابداعي الجديد. وقد يحدث العكس تماما فلا قاعدة تضبط النزوع الى التجديد . فهذا يوسف ادريس - على سبيل المثال - ينحو الى التجديد انطلاقا من البحث عن شكل مسرحي محلي أو قومي يحل محل الشكل الغربي الأوربي للمسرح - [1] وهو أمر واكب دعـوة شوقي عبدالحكيم وأحمـد بهجت للبحث عن مسرح الفلاحين في مصر. [2] وواكبته دعوة توفيق الحكيم الى ايجاد شكل أو قالب مسرحي عربي. [3]

وكلها دعوات واكبت الصحوة القومية العربية التي شاعت في توجهات الزعيم الوطني (جمال عبدالناصر) في مصر لوطن عربي واحد (من المحيط الى الخليج).

ولحقت بتلك الدعوات المتكررة الى البحث عن شكل مسرحي عربي تنظيرات وكتابات ابداعية مسرحية ظهرت في مصر وفي سوريا وفي المغرب العربي وفي الأردن . اذ كتب المسرحيون المغربيون تنظيرا حول الشكل المسرحي ، يرفض المسرح الأرسطي التقليدي وهدفه التطهيري ، ويرفض المسرح الملحمي البريشتي وهدفه التغيير ويطالب بشكل مسرحي يحسبه

---

(١) راجع ما كتبه يوسف ادريس في مجلة الكاتب المصرية تحت عنوان نحو مسرح مصري أفضل.

(٢) دعا كل من الكاتب المسرحي شوقي عبدالحكيم والكاتب الصحفي أحمد بهجت الى البحث عن مسرح الفلاحين المصري وقد جسد شوقي عبدالحكيم ذلك بتحقيق ونشر عدة نصوص منها(ساره وهاجر) ومنها (سعد اليتيم) ومنها (دليلة) التي نشرتها مجلة المسرح المصرية في الستينيات.

(٣) راجع توفيق الحكيم ، قالبنا المسرحي (القاهرة ، مكتبة الآداب بالجماميز).

جـديدا ويوسع هذا الشكل الذي ينشـده تنظيـرا وكـتـابة هنا وهناك ، ومـا هو إلا خليط من اتجاهات مسرحية متعددة ومتضاربة الأهداف والعناصر والركائز منها الأرسطي ومنها الملحمي ومنها الأساليب الفنية للأدب العربي، وقد سبق اليها الكاتب المسرحي المصري نجيب سرور فيما ابدع من نصوص مسرحية جمع فيها عناصر المسرح الأرسطي بعناصر المسرح الملحمي بعناصر فنية تراثية عربية دون طنطنة تدعى التنظير.

وليس ما دعا اليه الاحتفاليون المغاربة في المسرح سوى خليط من كل هذا من خلال أسلوب مسرح القسوة الذي دعا إليه الكاتب المسرحي الفرنسي (انتونان آرتو) حيث دعا الى نفي النص المسرحي وايجاد شكل جديد للمسرح يستبدل المنظر المسرحي بالفراغ المسرحي ودعا الى صنع احداث فيها إثارة الرومانسيين ودسائس أحداثهم ورموز الطقوسيين بهدف تصوير الأحداث تصويراً يبرز قسوة الشخصية وعنفها وعنفوان مشاعرها ومسالكها اسقاطا للكبت طلبا للتطهر منه.

فهذه دعوات تجدد شكل المسرح بعيدا عن الموضوع لذلك فهي دعوة أسلوبيه أو شكلانية إذ لا ترى غير الشكل، بعيدا عن المضمون .

أما التجديد بدافع الضرورة الموضوعية فتنبع من رغبة الموضوع الذي يطرحه الكاتب نفسه في ايجاد شكل جديد يولد من خلاله وهو ما فعله لوبيجي بيرانديللو حين تعذر موضوع (رواية) له على الخروج في الثوب التقليدي لها وامتنعت الشخصيات عن الظهور في الشكل الذي أراد صياغتها في اطاره . ولما طالت مدة مكوث الشخصيات في تصوراته الذهنية وامتنعت عن التجسد في روايته التي أراد لها أن تتجسد في شكلها، اهتدى خروجا من تلك المشكلة الى شكل جديد يضع فيه شخصيات قصته واحداثها، وهو الشكل الذي جاء في مسرحيته (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) . فهو لم يؤرقه الشكل المسرحي حتى يبحث له

عن مضمون مثلما فعل يوسف ادريس في (الفرافير) .[1] أو مثلما يفعل توفيق الحكيم الذي يؤرقه الشكل دائما فيبحث للشكل عن المضمون الذي يكون مناسبا لمقاسات الثوب الجاهز الذي تشكله الفكرة عنده وذلك عكس ماكان يفعله باكثير في مسرحه حيث يستدعي المضمون الشكل الملائم أو المناسب له.

---

(١) يوسف ادريس، الفرافير ، المسرحية عن مجلة المسرح – مسرح الحكيم (القاهرة هيئة التليفزيون العربي).

ثالثا : في مصادر الشكل في النص المسرحي :

قلت إن مصادر الشكل المسرحي تتحتم ضرورتها وفق توجهين :

الأول : توجه ذاتي نابع من رغبة الكاتب المسرحي في اظهار تفوق وبروز شكلاني - أي نابع من فكرة تسيطر عليه أو رغبة في سبقه أو غيره الى الدعوة لشكل جديد أو ابتكار شكل جديد.

والثاني : توجه موضوعي حيث يستدعي الموضوع شكله، الذي إن تعسر الكاتب في الحصول عليه، وطالت مدة بحثه اضطر تحت الحاح موضوعه الابداعي أن يبتدع له شكلا يطابقه ولا يطابق سواه، وهذا ما فعله بيراندللو حين تعذر عليه وضع شخصيات رواية من رواياته في شكل ترضاه تلك الشخصيات . وذلك لم يتم إلا من خلال ديمقراطية أو حوار فكري ديمقراطي بين الكاتب وبين شخصيات روايته، وهو حوار ديمقراطي متقطع أو يتم في ذهن الكاتب عبر تأملاته وانقطاعه:

"كان الفراغ يخيم من حوله فلم يفكر أو يتحدث إلا للشخصيات التي تنشأ في ذهنه وقد نشأت في ذلك الوقت شخصيات رأى أن يصبها في قصة ولكنه لم يفعل (....) ورأى أن الوقت قد حان ليكتب قصته بدلا من التفكير فيها.

ولكنه لم ينجح في جعل الشخصيات تعيش ، أجل إنه رسم الشخصيات ولكنه لم يجد العقدة.

وكانت الشخصيات لأناس مسهم الضرّ ، فهي قصة أب يجد ابنة زوجته في دار للدعارة ني تأبى الخضوع لغرائز الرجل الذي يرفض الشيخوخة، وكان لدى بيرانديللو العناصر التي قوم عليها قصة ممتازة ، ولكن القصة لا تسير،، وعجز عن كتابتها وظلت تدور في ذهنه بضع سنوات تراوده ، وقد تحدث عنها إلى ابنه، منذ سنة ١٩١٥ ولكنه لم يحقق فكرتها.

وعلى ذلك رأى أن يتحدث عن هذه الشخصيات ، وعما دار في ذهنه بشأنها:

فكرة المؤلف الذي لم يستطع تحقيق شخصياته على الورق، فيطلقها الى حيث تستطيع العيش، أين تعيش اذن ؟ في المسرح ، أمام خشبة المسرح وأضوائه ؟ ومن نقصد هذه الشخصيات ؟

مدير المسرح بالطبع، حيث أن المؤلف لم يعد راغبا فيها، فله مشاغلة وأرزاؤه وهي الآن تريد أن تعيش. وهي مسرحية بلا قصة وانما هي احداث سوف تنسج أمام الجمهور ، سوف تنسجها شخصيات ليست لها قصة....

هذه هي قصة مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) تلك التي استقبلها الشباب في أول ليلة عرض سنة ١٩٢١ على مسرح "فالي دي روما" بالتصفيق الحاد المتصل واستقبلها الجالسون في الشرفات وفي المقاعد المرتفعة الأسعار بالصياح في نغم منتظم : "مهرج ، مهرج" و "الى المجاذيب ، الى المجاذيب " الامر الذي ترتب عليه نشوب معركة بالأيدي بين طرفي الجمهور في حضور المؤلف وابنته بعد مناقشة حامية بين النقاد الصحفيين والممثلين بعد العرض نفسه. ولقد اكتسب براندللو شهرته الواسعة بعد هذه المسرحية .

ومن الواضح أن أحداث هذه المسرحية التي تتلخص فكرتها الاساسية في (أن الأمور في الحياة ليست كما تبدو للإنسان في ساعة أو لحظة من اللحظات بل هي شيء غير ما يبدو للناظرين) لم يكن سبب شهرتها ، وانما هو الشكل الجديد الذي لم يألفه جمهور المسرح ونقاده. وبالطبع الشكل بما حواه من أحداث وشخصيات وقيم. ومع التأكيد مرة أخيرة على أن الشخصيات والأحداث والفسحة الفكرية الديمقراطية بين الكاتب وشخصياته هي التي حتمت البحث عن شكل جديد ترضى به الشخصيات لتتجسد وتظهر أحداثها وعلاقتها إن الشكل الجديد هو سبب تلك الضجة لدى الجمهور ولدى النقاد ولدى الإعلام، تلك التي أوجدت مجتمعة شهرة المسرحية وكاتبها.

ومما يدل على دور الشكل لا الموضوع في شهرة بيراندللو ، ما رآه بعض النقاد في فن بيراندللو حيث رأوا "بيراندللو يرمي دائما إلى شيء واحد هو أن يبرهن على أن الحقيقة أمر نسبي، فكثيرا ما تخطيء الحقيقة ويلتبس علينا الأمر، وأن في الحقيقة مستويات عديدة تتراوح بين الصدق والكذب وأن الشخصية في أحد الناس لها جوانب متعددة. وهذا هو مرمى مسرحياته ومرمى فلسفته.

رابعا: المضامين واستدعاء الأشكال التعبيرية :

اذًا فلقد كان الموضوع وضرورة البحث عن شكل يقبله موضوع تلك الرواية هو الذي حتم ابتداع هذا الاطار بالذات وكان هذا الاطار شأن كل اطار لا ينهض إلا من خلال عناصر فنية منها الرواية ومنها الاسترجاع ومنها المزج بين الواقع والخيال ومنها التقديم والتأخير ومنها الأسلوب الدائري للحبكة والصياغة ومنها أسلوب التمثيل داخل التمثيل والحوار والاستعراض الخ.. فلقد وجدت الشخصيات نفسها وجها لوجه أمام مدير خشبة المسرح، حيث رفضها مؤلفها أو تركها حرة التصرف في التعبير عن نفسها وفي ايجاد الشكل الملائم لتتجسد فيه وتبرز فيه أحداثها وعلاقاتها وقيمها.

ولما كانت المسألة من حيث الموضوع تبدأ بالتصادم بين المؤلف وبين شخصيات روايته، ومن ثمّ يبدأ بتصادم بين مركّب المناظر وبين مدير المناظر على خشبة المسرح، حيث يشرع مركّب المناظر في عمله استعدادا للتدريب ، حيث الممثلون لم يصلوا وحيث المخرج لم يحضر، فإذا بمدير المناظر ينهاه عن استكمال تركيب مناظر العرض المسرحي :

"مدير المناظر : أو ، ماذا تفعل ؟ [1]

دلالة الجملة الحوارية الأولى :

تحمل هذه الجملة معنى الرفض، فهي جملة استفهامية استنكارية . فمدير المناظر يستنكر ما يفعله (مركب المناظر) أو (الميكانيكي) . فإذا عرفنا أن (الميكانيكي) : "يلتقط بعض ألواح "الديكور" من أحد أركان المسرح، ويتقدم بها الى الجزء الأمامي ويركع على ركبتيه ثم يبدأ دق الألواح بعضها ببعض " ، فاننا نفهم دافع (مدير المناظر) للاستنكار.

فهو اذن كان يشرع في تركيب مناظر مسرحية، ولكن (مدير المناظر) : "يهرول (....)

---

(١) لويجي بيراندللو ، ست شخصيات تبحث عن مؤلف، روائع المسرح العالمي العدد ١٤ (القاهرة ، مكتبة الخانجي ، د/ت) ص ٢٦.

مندفعا من باب حجرة الملابس ".

"أوه ! ماذا تفعل ؟

الميكانيكي : ماذا أفعل ؟

إذن فما يفعله (الميكانيكي) شيء معتاد. (ولأنه كذلك فهو يندهش اذ يجيب علي سؤال (مدير المناظر) الاستنكاري باستفهام استنكاري أيضا :

"ماذا أفعل ؟ أدق "

والاستنكار يكتسب مسماه هنا من فعل (الدق) نفسه ؟ ! وكأنه يقول : "وهل هذا سؤال تسألنيه ؟ (ألا تراني وتسمعني وأنا أدق؟".

(فالميكانيكي) في الواقع يفعل ما يفعله كل ليلة : (تركيب مناظر المشاهد المسرحية) فيصبح من غير المعتاد أن يسأل عما يفعل إذ أن الأوقع أن يسأل حينما يتوقف أو يتأخر عن عمله: (تركيب المناظر) ولأن (مدير المناظر) يعلم في قراره نفسه ذلك، وحتى يبدو التسلسل منطقيا ونابعا من الشخصية نفسها (مدير المناظر) جعلها المؤلف تبرر مثل هذا السؤال الذي بدأته. فهذا (مدير المناظر) "(ينظر الى ساعته)"

مدير المناظر : في هذا الوقت ؟ (ينظر الي ساعته)

لقد بلغت الساعة العاشرة والنصف الآن سيصل المدير بعد لحظات لإجراء التجربة.

الميكانيكي : يجب يا سيدي أن يتاح لي الوقت لأودي عملي.

مدير المناظر : وهو كذلك ، ولكن ليس الآن.

الميكانيكي : متى اذن؟

مدير المناظر : بعد أن تنتهي التجربة . هيا . هيا . ارفع كل شيء من هنا ودعني أهيء المكان لمسرحية لعبة الأدوار "

(يجمع الميكانيكي أدواته وقطعه الخشبية وهو يتمتم ويزمجر ويغادر المسرح . وفي هذه

الاثناء يدخل ممثلو الفرقة من رجال وسيدات عن طريق الباب الخلفي (...) [1]

ومن حيث الظاهر فان كلام (مدير المناظر) كان منطقيا، بحيث لا يشي مجرد الوشاية بأن المؤلف يحركه أو يتقنع خلفه، مع أن الحقيقة هي أن المؤلف قابع خلف مدير المناظر. الذي هو في واقع الأمر يمثل الشخصية القناع ، التي يتقنع خلفها المؤلف.

(١) المصدر نفسه ص ٢٦.

خامسا: التغريب الذي يستدعيه المضمون والتغريب الذي يستدعيه التنظير

واذا كـان الشكل لا ينهض بدون مـادة التـشكيل، والمضـمـون لا يتـجـسـد بدون الشكل المناسب لتـجسيده، فان الشكل لا يقوم دون المادة المناسبة لتشكيله. واذا كان الشكل الجديد هو الغاء للشكل القديم ورفض له لذلك فان مادة التشكيل نفسها تتخذ في جمل الحوار الأولى (أسلوب الاستفهام الاستنكاري) فهو لبنة الأساس النظري لحالة التجديد في الشكل أو في البناء الدرامي في هذه المسرحـيـة . فـمنذ اللحظة الأولى يواجـه الجـمـهـور بخـشـبـة المسـرح والستار مرفوعا. على أن هذا وان لم يكن جديدا على المسرح عامة، الا أنه جديد على (مسرح العلبـة) الايطالي.. فـلا سـتـار ولا مناظر بل ان مـركب المناظر يعمل امـام الجـمـهـور فـي بداية المسرحية. وكل ذلك جديد، وخارج عن اطار الايهام، وهو كشف عن أصول اللعبـة المسرحية أمام جمهور المتفرجين ، وهو كشف مقصود ، فرضه المضمون ولم يفرضه التنظير.

وهو تغريب غير مقصود. بعكس التغريب فـي المسرح الملحمي بعد ذلك حيث كان نتيجة البحث النظري عن شكل عام أو اطار نظري تصب فيه المضـامين مع اختلافها - كما هو الحال في نظرية التـغريب البريشتية . فبريشت قصد التغريب ونظر له اطارا يحكم كل الموضـوعات والاحداث والشـخـصـيات في كل مسـرحية يكتبهـا، ولكن بيراندللو في كشـفـه عن أبعـاد اللعبة المسرحية كان ملبيا لمضمون مسرحيته (ست شـخصيات تبحث عن مؤلف) فالمضمون هو الذي استدعى الشكل وفرضه فرضا . واذا كشف الشكل في مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) عن مصـدر للتغريب المسرحي ، فان التغريب بوصـفه نظرية أو مفـهومـا لـم يكن مطمـع بيراندللو ، كما لم يكن التغريب مطمح شكسبير في مشـهد التمثيل داخل التمثيل داخل التمثيل في مسـرحية (هـاملت) حيث تؤدي الفرقة المسرحية تمثيلية ترتجلها بما رسم هـاملت لهـا من خطوط رئيسية لقصـة حقيقية بهدف كشف حقيقة مقتل والده الملك على يد عمه فـأمـه. فـهي تمثيليه معروفة للجمهور، أي يعرف أصولها وأبعادها. وكما لم يكن التغريب تطلعا لموليير حين بكر قبل بيراندللو باستخدام اسلوب التمثيل داخل التمثيل في بعض مسرحياته.

سادسا : النص بين المعملية والتجريب

ويمكن أن نقسم تجربة كتابة نص مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) الى مرحلتين: مرحلة معملية ... وهي تلك المرحلة التي حاول فيها بيراندللو البحث عن شكل مناسب تقبله شخصيات قصته وحواره الديمقراطي مع تلك الشخصيات ، ذلك الحوار الذي تم في ذهنه حيث انقطع لها، فمثل هذا الحوار لو كان قد دون في نص لجاز أن يطلق عليه (نص مسرحي معملي).

أما المرحلة الثانية بعد أن ظهر النص نفسه الى الوجود فهي مرحلة التجريب في النص المسرحي. ولكن هذا النص نفسه، حيث رسخ أسلوبا وجرت أقلام الكتاب في تقليد ذلك الأسلوب أصبح يشكل منهجا يحتذى في الكتابة خرج من اطار التجريب الى اطار الطليعية – في عصره ولعصور تالية – فحين يتبلور أسلوب فني أو أدبي ويصبح له كتابه وفنانوه يكون طليعيا الي أن يحل محله أسلوب أكثر جده وابتكارا .

فلقد كتب "روبرت بولت" مسرحيته (انسان لكل أوان) [1] بنفس الأسلوب الاستنكاري الذي كتب به (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) ، حيث تعترض شخصية (الرجل العامي) على ترتيبها في المشهد الافتتاحي وحشرها بين شخصيات ليست من وسطها البيئي :

"رجل العامة : إنه لوضع مقلوب أن تبدأ بي مسرحية تتألف من ملوك وكرادله في ثياب زاهية ومن مثقفين ينطقون بكلام منمق".

كما استخدم الأسلوب نفسه يوسف ادريس في مسرحية (الفرافير) ومحمود دياب في مسرحية (ليالي الحصاد) و (الهلافيت) وسعد الله ونوس في (الملك هو الملك) و (رأس المملوك جابر) وغيرها واستخدمها الفريد فرج في (جواز على ورقة طلاق) ولطفي الخولي في مسرحية (الأرانب) وغيرهم. وعلى هذا فان المعملية ما أن تنجح في اطار عرضها الذي هو

---

(١) روبرت بولت، مسرحية : انسان لكل أوان ، سلسلة مسرحيات عالمية العدد ٥٧ (القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٦٨) ص ٣١.

بمثابة تجربة، تنتقل الى مرحلة أعلى حيث تعرض على نطاق أوسع قليلا وما أن ينجح عرضها المحدود، تنتقل الى طور أكثر رحابة إذ تشكل اتجاها يحتذى، اذ يكون دليلاً لعدد من الكتاب والفنانين ومنهجا يسلكونه في الأسلوب . وتلك هي حال التأليف الابداعي يبدأ بمعاناة شديدة حيث البحث عن شكل يلبي حاجة المضمون الى الظهور .

وهو أمر يكون معكوسا عند أولئك النوع من الكتاب والمبدعين الذين تبدأ معاناتهم بالبحث عن موضوع يقيس عليه الشكل الجاهز وهي معاناة فقط في تصوراتهم اذا أخذنا بقول الجاحظ : "المعاني على قارعة الطريق " على أننا نخرج من ذلك كله إلى أن العملية وكذلك التجريب تكون في الشكل وليس في المضمون ، فاذا كان الابداع هو الاتيان بجديد وكانت المضامين والمعاني تتجدد فقط من زاوية التناول أي شكل عرضها فان الابداع ينحصر فقط في الشكل ، على أساس أن الشكل هو الجديد المبتكر حتى وان استدعاه المضمون وان المعاناة كل المعاناة في البحث جريا وراء تنظير مأمول أي لضرورة ذاتية أو تلبية لنداء المضمون أي لضرورة موضوعية. ونخرج من العرض التحليلي السابق الى أن ما ذهب اليه صاحب مقدمه الترجمة العربية في نص مسرحية "بيراندللو " : (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) لم يعط استخلاصا أو تشخصيا دقيقا للاتجاه الفني الجديد في هذه المسرحية حين نسبها الى الواقعية، وخلط بين مفهومي الواقعية والطبيعية والرومانسية خلطا يشوش القاريء المسرحي ويلبس على المثقف المسرحي والثقافة المسرحية.

الفصل الرابع

مقدمه الترجمة العربية لنص مسرحية
"القرد الكثيف الشعر "

مصدرا لدراسة الاتجاه التعبيري

الفصل الرابع

(الاتجاه التعبيري)

(دراسة في مقدمة الترجمة العربية لنص مسرحية : القرد الكثيف الشعر)

المؤلف : يوجين أونيل

المترجم : ترجمها جلال العشري

كاتب المقدمة : د. رشاد رشدي

صفحات الدراسة : من الصفحة (٣) الى الصفحة (٢٣)

الناشر : الشركة التعاونية للطباعة والنشر - مكتبة الخانجي بالقاهرة والمثنى ببغداد .

بلد النشر : القاهرة - الجمهورية العربية المتحدة - مصر

اشراف : وزارة الثقافة والارشاد القومي - سلسلة روائع المسرح العالمي ٢٤ الادارة العامة للثقافة - القاهرة - جمهورية مصر العربية

تاريخ النشر : ١٩٦٢م.

وتنقلنا المقدمه النظرية التي كتبها د. رشاد رشدي في الطبعة التي نقلت في لغتنا العربيه نص مسرحية يوجين أونيل (القرد الكثيف الشعر :)

عبر أربعة عشرة ركيزة لفكر (أونيل المسرحي والانساني واسلوبه الفني ، وذلك على النحو التالي:

- حول نشأة الأدب المسرحي الأمريكي ودور أونيل فيها.
- حول اهتمامات يوجين أونيل واتجاهاته المسرحية.
- حول تسلمه لراية التجديد في الشكل المسرحي بعد ابسن.
- حول التفريق بين أونيل وكتاب الدراما الحديثة.
- حول طبيعة الصراع في مسرح "أونيل" وبروز الملامح التعبيرية
- حول هدف مسرح "أونيل" كما يراه " أونيل " نفسه
- حول طبيعة الصراع واطاره التعبيري في مسرح "أونيل"
- حول اشكالية الشخصية في مسرح "أونيل"
- حول "القرد الكثيف الشعر " بين القصة القصيرة والمسرحية
- حول رؤية البطل في المسرحية لنفسه.
- حول ارشادات "أونيل " الى المنظر في مسرحيته.
- حول خط الصراع الرئيسي في المسرحية.
- حول التكثيف والتصاعد الدراميين وصولا الى الذروة.
- حول الرمز وقيمته في المسرحية وفي تعميق المغزى.
- حول طبيعة الكشف والتعليم ودورهما في المسرحية.

ولئن جاءت دراسة د. رشاد رشدي هذه بدون تلك العناوين الفرعية السابقة** وبدون ثبت مصدري أو مرجعي إلا أن ضرورة تقسيم الدراسة الى موضوعات فرعية على نحو ما فعلت في مقدمة تحليلية لهذه الدراسة . ولربما كانت تلك أو ما آخذ على د. رشاد رشدي.

ايجابيات الدراسة (المقدمه)

لقد اشتملت هذه المقدمه النظرية علي العديد من الايجابيات التي يمكن بلورتها استرشادا بالعناوين الفرعية التي صنعتها في أثناء قراءتي لتلك المقدمه ، وذلك على النحو التالي :

* اعطتنا المقدمه فكرة مختصرة عن :

– نشأة الأدب المسرحي الامريكي ١٩٢٠ بريادة يوجين أونيل على الرغم من محاولات سابقة عليه.

– حصول يوجين أونيل على جائزة (بلتزر) في امريكا ١٩٢٠ بعد عرضه مسرحية (وراءالأفق).

– حصوله على جائزة نوبل ١٩٣٦ ، بعد أن خرج من النطاق المحلي الى النطاق المسرحي العالمي وقدمت مسرحياته في أوربا.

* اعطتنا المقدمه فكرة اهتمامات أونيل المسرحية واتجاه أدبه المسرحي وتوجهه الانساني:

"يشبه أونيل معاصريه من كتاب المسرح الامريكي الجادين في اهتماماتهم بالمشاكل المعاصرة. وبضيقهم بالواقعية الجامدة. وفي رغبتهم في التعبير عن أفكار جديدة في قوالب فنية جديدة.

ولكنه يتميز عنهم بأن المشاكل التي شغلته مشاكل حيوية وأساسية للانسان في كل مكان، وأن تعبيره عن هذه الأفكار انفرد بالابتكار.

كما أنه أيضا لم يكف أبدا عن الرغبة في التجديد ، وفي أن يقول شيئا جديدا في صورة

** هذه العناوين من استنباط الباحث من نص مقدمة د. رشاد رشدي لترجمة مسرحية "القرد الكثيف الشعر " ليوجين أونيل.

جديدة. فكتاباته بأكملها ليست إلا سلسلة من التجارب المسرحية ". [1]ولم يرتض أونيل بالقيود التقليدية للمسرح في عصره وحاول أن يأتي بالجديد ، واختلف أسلوبه من مسرحية إلى مسرحية اختلافا بينا فاستخدم الأسلوب الواقعي والتعبيري والانطباعي ومزيجا من هذه الأساليب، كما انتقل من ذلك الى استخدام الأقنعة والكوراس" [2]

– وأعطتنا المقدمه معلومات عن شهرته بعد هنريك ابسن الكاتب النرويجي واضطلاعه بحمل راية التجديد في المسرح بعد موت ابسن بعشر سنوات فقط :

"عندما بدأ أونيل يقدم للمسرح كتاباته، كان قد مضى على موت "ابسن " عشر سنوات "وبالرغم من أن أونيل لا يمكن أن يقارن بإبسن من حيث القدرة المسرحية إلا أنه قد أحدث تغييرات هامة في الاتجاه الذي بدأه ابسن، واعتنقه كل كتاب المسرح في أوربا.

هذا الاتجاه الذي أسبغ على الدراما الحديثة صفات مميزة تنفرد بها عن الدراما الكلاسيكية.

– تحديد د. رشاد رشدي لنوع الاتجاهات التي كان على أونيل أن يختار بينها : "وكان على أونيل أن يختار بين اتجاهين :

الاتجاه الذي ابتدعه ابسن وميزّ الدراما الحديثة ، والاتجاه الذي يتجلى في الدراما التقليدية كما كتبها سوفوكليس وموليير وشكسبير : بين الدراما الثورية التي تجعل تغيير العالم هدفها الوحيد والأصل في وجودها ، وبين الدراما الكلاسيكية التي تعتبرالمسرحية فنا قد يغير العالم، ولكن هذا التغير ليس الأصل في وجوده" [3]

---

(١) د. رشاد رشدي، مقدمة ترجمة جلال العشري لنص مسرحية يوجين أونيل : القرد الكثيف الشعر، سلسلة روائع المسرح العالمي ٢٤ (القاهرة ، الجمهورية العربية المتحدة – مصر ادارة الثقافة العامة بوزارة الثقافة والارشاد ، ط. لجنة التأليف والترجمة والنشر – الناشر: الشركة التعاونية للطباعة والنشر ١٩٦٢م. ص ٤.

(٢) د. رشاد رشدي، نفسه، والصفحة نفسها.

(٣) د. رشاد رشدي ، نفسه ، ص ص ٥ – ٦.

ولنا في هذه القضية التي طرحها د. رشاد رشدي رأي تعقيبي سنورده عندما نتعرض للسلبيات في ذلك الجهد النظري الكبير الذي قدم به د. رشاد رشدي لترجمة ذلك النص المسرحي (القرد الكثيف الشعر).

- وقوف هذه المقدمة النظرية علي الفروق بين يوجين أونيل وكتاب الدراما الحديثة من معاصريه: " اكتشف أونيل خلال أعماله الفنية أن نظرته الى الانسان تختلف عن نظرة كتاب الدراما الحديثة اليه. فبينما يؤمن كتاب الدراما الحديثة أن الانسان ليس إلا ضحية لماضيه أو لبيئته أو للمجتمع الذي يعيش فيه ، وأن هذا الوضع يجعله مسيرا لا مخيرا، يؤمن أونيل بأن الانسان حرٌ في الاختيار "(١)

ولنا تعقيب على هذه المعلومة أيضا سيرد مع عرضنا للسلبيات في هذه الدراسة.

- ومن ايجابيات هذه الدراسة ايضا عرضها لطبيعة الصراع في مسرح أونيل وسماته التعبيرية : "الصراع في مسرح أونيل ليس صراعا بين الانسان والقدر، ولا بين الانسان والمجتمع ، وانما هو صراع بين الانسان ونفسه، والموقف التراجيدي (بالتالي) *ينشب داخل النفس البشرية ، وقد يتبلور كما حدث في المسرحية التي تعرض في ظروف خارجية، ولكنه يبقى في أساسه صراعا نفسيا . "(٢) وتلك هي سمات الاتجاه التعبيري.

"ومأساة الانسان الحديث في رأي أونيل انما تكمن في تخليه عن حقيقته الفردية، وفي محاولة خلق صورة وهمية لذاته تتفق مع ما يتوقعه المجتمع منه " (٣) .

- ومن ايجابيات هذه المقدمة النظرية - أيضا - عرض د. رشاد رشدي لهدف مسرح "أونيل" كما يراه أونيل نفسه، حيث يقول أونيل : "ينبغي أن يمنحنا المسرح ذلك المعنى الذي لم يعد في

---

(١) د. رشاد رشدي، نفسه ص ٦.

* في العربية الصحيحه نقول : "من ثمّ " وليس بالتالي

(٢) د. رشاد رشدي، نفسه، ص ص ٦ - ٧.

(٣) د. رشاد رشدي، ذاته ، ص ٧.

طاقة الكنيسة أن تمنحنا اياه، واذا كان اليوم نفتقد الآلهه والابطال لنصورهم فان لدينا العقل الباطن وهو الأصل في كل الآلهة والابطال" [1]

ويعلق د. رشاد رشدي بقوله :

"ومظاهر العقل الباطن هي القدر بالنسبة لأونيل . والصراع هو صراع الوعي ضد اللاوعي. وهو صراع ينطوي على مأساة ، إذ لا يمكن ان تحرز احدى هاتين القوتين على الأخرى نصرا كاملا ، شاملا دون أن يفضي ذلك الى الموت أو الجنون والصراع بين الوعي واللاوعي ليس هو في الحقيقة إلا الصراع بين الصورة الوهمية للذات والصورة الحقيقية." [2]

ولنا وقفة تعقيبية حول هدف مسرح أونيل كما حدده بنفسه حيث هو استكمال لمسيرة الكنيسه، حيث يخالف ذلك فهم د. رشاد رشدي في مقدمته تلك.

– ومن الايجابيات في هذه المقدمه النظرية تحديدها لإشكالية الشخصية في مسرح أونيل، حيث أن ابطال أونيل يقضون حياتهم في البحث وراء المعرفة:

"... وكل بطل من أبطال أونيل يقضي حياته وراء هذه المعرفة، وهو (في خلال) ذلك يسعى الى الانتماء الى قوة أكبر منه، قوة خارج وجوده . ولكنه لا يستطيع أن يحقق هذا الانتماء الى عالم يتصالح مع نفسه ويصل الى أعماق اللاوعي ويجد صورة النفس الحقيقية التي تعطي لحياته اتجاها ومعنى ، واذ ذاك فقط يمكن أن ينتمي" [3]

البحث عن المعرفة بين الشخصية الكلاسيكية والشخصية التعبيرية :

واذا كان أبطال أونيل يقضون حياتهم في البحث وراء المعرفة على نحو ما رأى د. رشاد

---

(١) يوجين أونيل، في مقدمته لاحدى مسرحياته – عن رشاد رشدي في المصدر السابق نفسه، ص ٧.

(٢) د. رشاد رشدي، نفسه، ص ٧.

(٣) د. رشاد رشدي، نفسه ، ص ٨.

رشدي في مقدمته هذه – فان "وأوديب" بطل العديد من المسرحيات [1] أمضى حياته في البحث وراء المعرفة وأديب – كما هو معلوم – البطل الكلاسيكي المثال الذي يقيس عليه أرسطو [2] والمأساة الكلاسيكية لا تسعى الى تغيير العالم ولا الى تفسيره بل ينصب مسعاها نحو تبرير الوجود، تبرير صورة العالم على النحو المعطى – فالانسان جوهر معطى – ومعنى ذلك أنه لا يتغير في عرف الفلسفة المثالية التي تراه هكذا. الا عن طريق الشكل ليس الا. فالجوهر يظل كما هو وان يتغير مهما تغير شكله، فاذا كان البطل عند أونيل على شاكله البطل عند كتاب المسرح الكلاسيكي فماذا يقوله د. رشاد رشدي في مقدمته تلك عن تغيير العالم الذي هو في نظره مطلب الدراما الحديثة، التي هـــي ثورية – كما يراها سواء جعلته سببا لوجودها أم لم تجعله كذلك ؟!.

غير أن سعى الشخصية التعبيرية للكشف عن المعرفة، يتعلق من داخل الشخصية نفسها، ولا ينطلق من خارجها – كما يفعل أوديب الذي يستنجد بالعراف الأعمى – عراف معبد دلفي – ليكشف له بالنبوءة ما استغلق عليه في سبيل معرفة سبب الطاعون الذي أصاب المدنية ثم معرفة قاتل (لا يوس) الملك السابق والكشف عنه. وهذا هو الفرق في وسيلة الكشف عن المعرفة ... عند الكلاسيكيين يكون البحث عن المعرفة فيما يحيط بالشخصية نفسها – خارجها وبوساطة شخصية عارفة أو ذات معرفة وذات صلة بالدين وقدره على التنبؤ.

ولكن وسيلة الكشف عن المعرفة عند التعبيريين تكون في المعاناة الداخلية للشخصية التعبيرية في البحث عن المعرفة في داخل ذاته أي أن البحث عن المعرفة سمة مشتركة بين الشخصية الكلاسيكية والشخصية التعبيرية، ولكن الاختلاف يكون في منطلقات البحث وفي الوسيلة : الكلاسيكية يبحث بمساعدة خارجية من ممثل الدين والتعبيرية يبحث بطلها عن الحقيقة مسترشداً بضميره ، فالتعبيري .. "لكي يجد هذه الصورة الحقيقية لا بد له من أن

---

(١) في نصوص سوفوكليس : أوديب ملكا ، أوديب في كولون، أوديب في طولون .

(٢) أرسطو ، كتاب الشعر، ترجمة د. ابراهيم حماده (القاهرة، الانجلو المصرية).

يفهم أعماقه والحائل الذي يحول بينه وبين هذا الفهم هو "الأنا" الواعية التي تدرك قصورها، ولا تستطيع أن تتجاوز هذا القصور لتقيم لنفسها صورة مثالية. والتغلب على هذا الحائل يقتضي التضحية أو الموت كما حدث في مسرحية (القرد الكثيف الشعر)"[1]

فالحائل أمام كشف الشخصية للحقيقية كامن بداخلها لذا فحقل بحثها عن المعرفة هو داخلها نفسه وليس خارجها كما هو الحال عند الاتجاهات الأخرى. فهي لو بحثت عن المعرفة فيما حولها - في واقعها المعاش - فانها تكون شخصية طبيعية الاتجاه على المستوى الفني ولئن بحثت عن المعرفة في اطار مجتمعها وما ينعكس منه على نفسها لكانت شخصية واقعية، وهي أن تخبطت في بحثها عن المعرفة بين الواقع منعكسا على نفسها والواقع الحياتي المباشر فهي شخصية انطباعية وورمنسية وتلك فروق لو التفت اليها صاحب المقدمة - هنا - لانكشفت طبيعة المعرفة عند شخصيات أونيل كشفا لا لبس فيه.

حول المصدر الموضوعي للمسرحية :

- ومن الايجابيات في المقدمه وقوف د. رشاد رشدي على مصدر النص المسرحي (القرد الكثيف الشعر) والفرق بين مصدر الحدث حيث كانت قصة قصيرة وفي المسرحية - بعد ذلك - حيث كتبها أونيل قصة قصيرة أولا ثم حولها الى مسرحية بعد ذلك:

" وقد كتب أونيل قصة " القرد الكثيف الشعر " أول ما كتبها كقصة قصيرة : وجاءت نتيجة لتجربة شخصية مر بها وهو يطوف بالبحار .

وكان قد تعرف على "ديسكول " أحد الوقادين الذين يعملون في سفينة من عابرات المحيط. وبعد مدة قصيرة من تعرفه عليه سمع نبأ انتحاره ، اذ ألقى بنفسه من على سطح السفينة الى جوف المحيط . وأثار انتحار دريسكول خيال أونيل. لماذا ينتحر مثل هذا الشخص الذي تميز بتفوقه البدني ، والذي كان يعيش في ظل انسجام تام مع فكرته المحدودة عن العالم.

---

(١) د. رشاد رشدي نفسه، ص ٨.

وكانت الاجابة على هذا السؤال هي الخطوة الأولى في كتابه قصة "الفرد الكثيف الشعر".

" وفي القصة القصيرة جعل أونيل هذا الانتحار نتيجة لبحث فاشل عن النفس، وهي الفكرة نفسها التي استخدمها في المسرحية والتي تتضح في كل سطر من سطور الحوار وفي كل تطور من تطورات الحدث " .[1]

* والمسرحية تبدأ "يانك" الوقاد على احدى السفن عابرة البحار ينتمي لعالمه انتماء تاما. فهو ينتمي لبقية الرجال حتى من ناحية الشبه الجثماني :"فلهم جميعا صدور كثيفة الشعر" وأذرع طويلة خارقة القوة وحواجب منخفضة متباعده تعلو عيونهم الصغيرة الشرسة المتبرمة" وقد تمثلت فيهم كل الاجناس البيضاء المتحضرة .[2]

* التميز في شخصية البطل : "والبطل " يانك " لا يشبههم فحسب ، بل يفوقهم، فهو أشد بنيانا وقوة وأعظم ثقة بالنفس من الآخرين، وبقية البحارة يحترمون قوته ويخشون بأسه بل انه يمثل بالنسبة اليهم غاية ما يمكن أن يصل اليه أحدهم من تطور فردي".[3]

* رؤية البطل لنفسه قبل نشوب الصراع :

ومن خصائص البطل التعبيري التي اشارت اليها مقدمة د. رشاد رشدي نظرته لنفسه: ويانك" نفسه يرى نفسه كما يراه الآخرون، وصورة الآخرين عن أنفسهم ، بل هي خيرمن هذه الصوره بكثير ، فهو راض عن هذه الصورة وعن حياته بأكملها ، ولا شيء ينغص هذه الحياة " وهي لا بد أن تكون كذلك حتى ان حدث ما يهز صورتها من أعماقها يكون بحثا عن معرفة سبب ذلك في داخل ذاتها في نهاية المطاف هو الأصل في فض التناقص الحاد الذي نشأ عندها بعد اهتزاز صورتها المثالية.

---

(١) د. رشاد رشدي، نفسه ص ٩.

(٢) د. رشاد رشدي، نفسه ص ١٠.

(٣) المصدر السابق، نفسه، ص ١٠.

ومن ايجابيات الدراسة الإستشهاد والتمثيل . لذلك فقد استشهد صاحب هذه المقدمة النظرية ببعض ارشادات "أونيل" نفسه :

* ارشاد أونيل الى المنظر : في تحذيره من المعالجة الطبيعية للمنظر عند اخراج مسرحيته تلك (القرد الكثيف الشعر).

* وبرغم أن المؤلف يوحي بأن مكان نوم البحارة ليس أكثر من سجن حين يقول: "ويجب أن لا تكون معالجة هذا المنظر ولا أي منظر آخر في المسرحية معالجة طبيعية ، فان التأثير المطلوب هو تأثير مكان مزدحم في جوف السفينه محاط بالصلب الأبيض وصفوف الأسرة والأعمدة التي تحملها بقاطع كل منهما الآخر فيما يشبه هيكل القفص الحديدي، فان "يانك" يحب هذا المكان وينتمي اليه ويعتبره في كثير من الفخر بيته. وهو لا يعرف ذلك الحنين الى البيت والحب والى الحياة المتجددة الذي يعكر على بعض الرجال صفوهم . " [1]

* **الغنائية وسيلة الشخصية التعبيرية** : اذا فالتعبيري يجعل بيته وتجدد حياته بداخله، لذا فبيته هو داخل ذاته، فهو يسكن في باطنه وليس في خارج ذاته هكذا يكون البطل التعبيري، ووسيلته التعبير نو السمة الغنائية عن هذا الحنين الى ما في داخله هو وليس الى شيء خارج ذاته، لذلك تتضخم الانا عنده فهو مثال نفسه ولا مثل له خارج ذاته.

"أنا الدخان والقطار السريع والباخرة وصفارة المصنع، أنا من يجعل الذهب نقودا ، أنا من يحيل الحديد الى صلب ، الصلب، الذي هو أساس كل شيء ، أنا العضلات التي في الصلب. أنا كل ما فيه من قوة عبيد (يا للهول) .

وفي ذلك يعبر د. رشاد رشدي بقوله: "الحنين بالنسبة اليه شيء انقضى ومات وهو لا يعين في الماضي وانما في الحاضر ، وهو فخور بحاضره. [2]

– ومن ايجابيات التقديم كشفه لنقطة البدء في الصراع الرئيسي في المسرحية التعبيرية.

---

(١) المصدر السابق نفسه ، ص ص ١٠ – ١١.

(٢) نفسه ، ص ١١.

حين تتحطم صورة نفس البطل المثالية فتلك نقطة التحول في شخصيته وفي مسلكه: ولكن هذه الصورة المثالية للنفس لا تلبث أن تتحطم ، تحطمها "ميلدرد" فتاة شاحبه مكبوته ، بنت مدير احدى شركات الصلب. وهي من فتيات المجتمع التافهات، تعيش بلا هدف ، وتقنع نفهسا في الوقت ذاته بأنها باشتراكهابالاعمال الاجتماعية انما ترفع من مستوى الطبقات الكادحة، وهي تنزل الى فتحة الفرن لتكتسب تجربة جديدة.

وعندما يقع نظر مليدرد على "يانك" وهو في حالة من حالات الهياج تتراجع في رعب وتصرخ: "خذوه بعيدا ذلك الوحش القذر" ثم يغمى عليها ، وتكون نقطة التحول في حياة "يانك". [1]

"وبعد هذا اللقاء يفقد "يانك " الشعور بالانتماء ويشعر وكأن كل شيء قد تحطم فجأة وبلا سبب ، فادراكه الضعيف للأمور أبسط من أن يتبين السبب ، فميلدرد قد أصابته في الصميم، فقد حطمت الصورة المثالية التي تجعل لحياته اتجاها ومعنى. فقلّت منابع الثقة في نفسه والفخر بالمهمة التي يؤديها . ومهما حاولت الآن ومهما تشدق بالكلام فلن يستطيع أبداً أن يستعيد هذه الصورة فهو في أعماقه الآن يتصور نفسه على مثل هذه الصورة التي رسمتها له "ميلدرد" وهذه الصورة الجديدة التي يرى نفسه في ظلها لا تنبع من شعوره بالقوة وانما عن شعور بالقصور . والضخامة البدنية التي كانت من قبل مدعاة لفخره، تربطه اليوم بالحيوان بالجسد ذاته لا بالقوة التي يحتويها هذا الجسد . وهذه القوة التي كان "يانك" يوجهها في ظل الصورة المثاية للخلق والابداع " والتي كان يعتبرها أصلا لكل شيء، سيوجهها بعد أن انهارت هذه الصورة المثالية للتخريب، لتخريب كل شيء". [2]

---

(١) نفسه ص ١٢.

(٢) نفسه، ص ١٣.

"وحين حطمت " ميلدرد " الصورة المثالية التي كانت تسبغ الكرامة على هذا الجسد الضخم والعقل الضعيف الذي يحتويه أصبح الجسد رمزاً للنفس (وبالتالي) سجنا لها".

ويشرح د. رشاد رشدي محاولات " يانك " في استعادة صورته المثالية : "وهو يلجأ أولا الى الانتقام، ظنا منه بأن الانتقام يمكن أن يعيد اليه احترامه لنفسه، وهو الآن لا يمكن شيئا سوى هذه القوة البدنية ، بعد أن تجردت القوة البدنية من الصورة المثالية " .

- ولعل من الايجابيات ايضا في هذه المقدمة ايضاح دور التكثيف والتصاعد الدرامي برغم الغنائية وصولا الي ذروة الصراع. فعندما يفشل " يانك " في اهانة (ميلدرد) بسبب الحراس من حولها " يسعى الى اهانة الطبقة التي تنتمي اليها. "بعد أن كان يظن أنه الأصل في حضارة طبقتها العليا وأصل وجودهم ها هم قد أحالوا حياته الى جحيم بسبب موقف ميلدرد منه.

ويظهر التصعيد الدرامي في تحرشه في الشارع الخامس في نيويورك بأفراد من الطبقة الراقية، ولكنهم يحرمونه حتى من لذة هذا التحرش، فهم يمرون به وكأنه غير موجود. فيعتدى على أحدهم وهو يصيح "أنا الصلب وأنا البخار والدخان وكل شيء" ويجد نفسه في السجن. ويتلاشى ايمانه بنفسه وبكل شيء في نفسه وفي الكلمات التي يرددها. ولما يدرك أن عداءه الفردي وانتقامه الفردي غير مجد يسعى فور خروجه من السجن للانضمام الى منظمة تخريبية، ولكنهم يرفضونه شكا في انتمائه للشرطة من ناحية ويطردونه خارج دارهم حين يتبين مسؤولهم نزعته التدميرية الفردية.

وهو يتخلى عن صورته المثالية ويتحول الى قرد كثيف الشعر هدفه التخريب-ليس الا -

الشكف والتعليم

في نهاية البحث

واذا كانت نهاية كل بحث تنتهي بمعرفة جديدة، فان رحلة "يانك " البطل التعبيري بعد فشله في الانتقام على كل المستويات الفردية والجماعية في محاولة تحطيمه للجنس الذي وجد نفسه فيه أو أحسه لأول مرة بعد انهيار صورته المثالية وكرامته، قد انتهت الى اكتشافه الى "أنه هو المسؤول عن العذاب الذي يقاسيه لا ميلدرد ولا المجتمع.

"ويأتي هذا الادراك بعد طول عناء ، فذاته هي السجن الذي يحتويه، والصلب الذي كانه يوما من الأيام أصبح الآن قفصه، وفي القفص تنحبس الأنا الواعية التي تشبه القرد الكثيف الشعر .. "

فحيث القى أمام مكتب المنظمة العمالية التي رفضته وجد نفسه في مواجهة الشرطي. فالمرء حين يختل نظامه الداخلي يواجه بنظام المجتمع الداخلي، فلا شيء دون نظام، وهو بعد أن انتهى من مواجهة نفسه غير المنضبطة وبعد أن واجهة، صورة منضبطه المجتمع الرسمية حقال، تسحبني.

مواجهة المجتمع ممثلا في صورة الانضباط الرسمي . لذلك عليه أن يواجهه : "حقا تسحبني وتضعني في قفص ، هذا هو الجواب الوحيد الذي تعرفه ، هيا اسحبني،

الشرطي : ماذا كنت تفعل ؟

يانك : ما يكفي لكي استحق الحياة ، لقد ولدت .

وهذه بالتأكيد هي تهمتي ، فاكتبها في السجل . ولدت أتفهمني ؟!.

والولادة هنا معناها الانتماء . فلقد اصبح البطل منتمياً لقد أدرك هو ذلك الآن في نهاية بحثه عن حقيقته.

وهذا الانتماء شبيه بلحظة تحقيق الوجودي لجوهر وجوده (لماهيته) فهو يطل غير منتمي في ظل وجوده المعطى الى أن يحقق جوهر وجوده بنفسه وعندما يصبح منتميا ويعير

"أونيل" عن حالة انتماء بطله رسالته الى جريدة (نيويورك هيرالد تريبيون) سنة ١٩٢٤م حيث قال فيها :

" ان القرد الكثيف الشعر انما هو رمز للانسان الذي فقد الشعور بالانتماء مع الطبيعة، هذا الانتماء الذي كان يتمتع به قديما كحيوان والذي لم يستطع بعد أن يكسبه على مستوى روحي. وهكذا يجد الانسان نفسه يقف في الوسط بين الأرض والسماء، منتقدا لهذا الشعور بالانتماء : وهو يحاول أن يستعيد السلام ويتلقى طيلة محاولته ضربات من كل من الأرض والسماء وقد عبر "يانك " عن هذه الفكرة في كلامه. "

ويقف د. رشاد رشدي عند الرمز ومغزاه في المسرحية حيث تعبر المسرحية عن الانتماء ودوره في حياة الانسان ، باعتبار أن الانتماء مشكلة جماعية في كل زمان فيترك يوجين أونيل نفسه يستطرد في رسالته المشار اليها الى الصحيفة المذكورة .

* قيمة الرمز في المسرحية :

"وقد رأى الناس في "يانك" مجرد وقاد وليس رمزا للانسان ، والرمز يجعل المسرحية اما مسرحية هامة أو مسرحية عادية ككل المسرحيات . و "يانك" لا يستطيع أن يتقدم ، ولذلك يحاول أن يتقهقر . وهذا معنى مصافحته للقرد، ولكنه حتى في تقهقره لا يستطيع أن ينتمي فقد قتله القرد ".

* دور الرمز في بداية المسرحية ودوره في نهايتها :

والرمز في هذ المسرحية يعكس صورتين متناقضتين : فالصلب وفيه يكمن الرمز حيث يمثل القوة والحضارة في نظر بطل المسرحية نفسه – في بداية المسرحية –

والصلب وفيه يكمن الرمز حيث يمثل القهر والتخلف والقيود – في نهاية المسرحية –

وهكذا فان الرمز في المسرح يكون تجسيدا لشيئين أو لقيمتين من أن الرمز واحد في الحالتين ، ولكنه يجمع بين دلالتين نقضيتين . والرمز وسيلة فنية لنصع دائرية الأسلوب في هذه المسرحية.

سلبيات الدراسة :

وكما لكل عمل كبير ايجابيات فله سلبيات أيضا، واذا كانت أدبيات التحليل النقدي تفرض عرض ايجابيات الدراسة موضع التحليل والنقد ، فتقدمها على سلبيات الدراسة، الا أن عرض السلبيات جنبا الى جنب مع الايجابيات هو من أصول العملية النقدية، حيث لا يستقيم النقد بعرض طرف منهما دون الآخر.

ومن سلبيات مقدمة . رشاد رشدي النظرية للترجمة العربية لمسرحية يوجين أونيل (القرد الكثيف الشعر) ما يتعلق بمنهج الدراسة نفسه ومنها ما يتعلق بموضوعها في بعض القضايا التي أثارها حول مفهوم الدراما قديما وحديثا.

* من سلبيات منهج الدراسة :

– خلت ترجمة د. رشاد رشدي للكاتب (يوجين أونيل) من ثبت ميلاده ووفاته.

– خلت الدراسة من العناوين الفرعية التي تسهل للقاريء والدارس علي حد سواء الالمام بعناصر موضوع الدراسة واهدافها .

– خلت من ثبت بعناوين مسرحياته وتواريخ كتابته لها، وتصنيفها في اتجاهاتها الفنية المتباينه – تبعا لتوجهات أونيل الفنية المختلفة.

– خلت الدراسة من المصادر والمراجع والثبت .

* من السلبيات الموضوعية للدراسة :

عرضت الدراسة لبعض القضايا المسرحية وأوردت خلطا بين المفاهيم يستوجب مناقشتها في ختام هذا العرض التحليلي النقدي .

فلقد عرض د. رشاد رشدي لمفهوم الدراما الحديثة منذ الكاتب المسرحي النرويجي (هنريك ابسن) ، ليفرق بينها وبين الدراما الكلاسيكية فجاء تعريفه خالطا بين عدد من الاتجاهات وبين بعضها البعض من حيث الهدف وذلك في بداية دراسته، ثم قال في نهاية

دراسته تلك عكس ما قاله في بدايتها، الأمر الذي ألزمنا بالوقفة التأميلية لنص قوله في البداية والنهاية.

* **الموضوع الأول :**

"وكان على أونيل أن يختار بين اتجاهين : الاتجاه الذي ابتدعه إبسن وميّز الدراما الحديثة، والاتجاه الذي يتجلى في الدراما التقليدية كما كتبها سوفوكليس وموليير وشكسبير: بين الدراما الثورية التي تجعل تغيير العالم هدفها الوحيد والاصل في وجودها، وبين الدراما الكلاسيكية التي تعتبر المسرحية فناً قد يغير العالم ولكن هذا التغيير ليس الأصل في وجوده."(1)

* **التعليق عليه :**

ومعنى هذا أن كل الاتجاهات المسرحية فيما عدا الاتجاه الكلاسيكي اتجاهات ثورية تعمل على تغيير العالم. والفرق بين الاتجاهات المسرحية أن الاتجاه الكلاسيكي فقط هو الذي لا يجعل أصل وجوده مرتبطا بمسألة التغيير ، فالتغيير يكون ثوريا عندما يكون مدبرا وفق نظام محسوب وخطة تبرمج مراحله ليكون جذريا ويشمل كل شيء جوهري مؤثر على غيره.

والقول بثورية الاتجاهات المسرحية الحديثة منذ ابسن قول يجوز اذا كان المقصود ثورة اتجاه على اتجاه فني ، نعم هي ثورية على الاتجاهات السابقة عليها: فالرومانسية ثورة علي الكلاسيكية ، والواقعية ثورة على الرومانسية والطبيعية ثورة علي الواقعية والتعبيرية ثورة على الطبيعية والملحمية ثورة علي الاتجاهات الأخرى كلها. والعبثية ثورة علي الاتجاهات كلها. أوهى انقلاب على الاتجاهات المسرحية وعلي الوجود الحياتي الفكري كله.

أما أن يكون اتجاه من هذه الاتجاهات المسرحية مغيرا للعالم ، فهذا قول لا يجانبه الصواب ، فمسرحيات ابسن لم تغير العالم، وانما يمكن القول بأنها عكست أبرز تغيرات العالم وخاصة ثورة المرأة الأوربية علي الرجل في القرن الثامن عشر وذلك في

---

(1) د. رشاد رشدي ، نفسه ، ص ٥ -٦

مسرحية (بيت دمية) [1] ولكن (بيت دمية) لم تكن سببا في ثورة المرأة الأوربية على المجتمع في القرن الثامن عشر من أجل رغبتها في المساواة مع الرجل. وانما هي تعكس وجهة نظر هنريك ابسن في هذه المسألة . وسواء كانت المسرحية انعكاسا لواقع المرأة الذي حدث أو واقعها الذي يدور بداخل كل امرأة أوربية فإن مسرحية (بيت دمية) إما أن تكون تصويرا لما يدور في عقل المرأة الأوربية ووجدانها واما أن تكون تصويرا عاكسا لما حدث في المجتمع الأوربي في القرن الثامن عشر من خلال وجهة نظر الكاتب هنريك ابسن وهي في الحالة الأولى تعد استشفافا من الكاتب لواقع الأمر في فكر المرأة ووجدانها وتلك مهمة الفن : الاستشفاف المستقبلي الي جانب عكس صورة للواقع وللانسان وللوجود.

فاذا كان ذلك كذلك فان ما يراه د. رشاد رشدي من تغيير العالم بوساطة الدراما الحديثة علي يد ابسن وغيره ممن تلاه من كتاب المسرح أمر غير صحيح. وهذا يدعونا للنظر في مهمة الفن وخاصة المسرح في توجيه الرأي العام أو تكوينه بوسيط مسرحي وهو ما يستأهل منا دراسة قائمة بذاتها. [2]

* **الموضوع الثاني** : حو ل الأساس الذي يفرق د. رشاد رشدي على ضوئه بين "أونيل" وكتاب الدراما الحديثة .. حيث قال :

"اكتشف أونيل " خلال اعماله الفنية أن نظرته الى الانسان تختلف عن نظرة كتاب الدراما الحديثة اليه :

فبينما يؤمن كتاب الدراما الحديثة أن الانسان ليس إلا ضحية لماضيه أو لبيئه أو للمجتمع الذي يعيش فيه، وأن هـذا الوضع يجعله مسيّرا لا مخيّرا ، يؤمن "أونيل بأن الانسان حر في الإختيار" [3]

---

(١) يمكن مراجعة النص، في ترجمة عبدالحليم البشلاوي ، مكتبة الفنون الدرامية.

(٢) أقوم حاليا باعداد دراسة حول هذه القضية تحت عنوان (تكوين الرأي العام والدعاية بوسيط مسرحي).

(٣) د. رشاد رشدي، نفسه ، ص ٦.

* **التعليق عليه** : (حول فكرة الجبر والاختيار عند الكتاب وعند أبطالهم)

أولا : يعرض د. رشاد رشدي لقضية تستأهل بمفردها وقفة منهجية تنهض بها دراسة متكاملة ومنفصلة ، لبيان موقف المسرحيين الكتاب من قضية الجبر والاختيار وصورتهما في أعمالهم المسرحية فالجبر عند الكتاب المثاليين جبر غيبي نابع من فكرة (الماهية السابقة على الوجود) والجبر عند الكتاب الماديين جبر اجتماعي نابع من تفاعلات صراع (الأنا) مع (الغير) حيث يجبر (الغير: الوسط الاجتماعي) (الأنا) على سلوك لا تريده ووجود لا تبغيه انطلاقاً من فكرة (الماهية لاحقة للوجود ولكن الوسط الاجتماعي هو الذي يصنعها وليس الفرد نفسه) وهذا يطابق فكر أصحاب المسرح الملحمي ، في حين أنا صنع (الأنا) لماهيتها بنفسها انطلاقا من قناعاتها بأن (الوجود سابق على الماهية) أمر يختص به الكتاب الوجوديون الماديون (سارتر، سيمون دي بوفوار ، وغيرهما...) ولقد شغلت هذه الفكرة كاتبنا المسرحي يوسف ادريس على نحو ما ظهر في مسرحية (الفرافير) ، ومسرحية (المهزلة الارضية).

ثانيا : اذا كان د. رشاد رشدي قد لمس الفرق بين كتاب الدراما الحديثة وبين "أونيل" بازاء قضية ايمان (أونيل) دونا عن هؤلاء الكتاب الدراميين المحدثين بأن الانسان (مسيّر) على عكس ما يرى كتاب الدراما الحديثة من كون الانسان ضحية الجبر الذي وقع عليه من ماضيه أو من بيئته الاجتماعية المعاشة وما يمثله الماضي من معتقدات أو ممارسات حياتية سابقة، فان في عدم التفاته الى الدور الذي لعبته فكرة الجبروالاختيار عند الكتاب الكلاسيكيين وعند أبطالهم.

وعدم توسعه في شرح الفكرة نفسها - بوصفها تمثل في نظره الفرق الجوهري بين "أونيل" وكتاب الدراما الحديثة يعد عند المثقفين وعند مثقفي المسرح خاصة نوعا من التقتير الفكري والنقدي.

* **بين الكاتب الكلاسيكي والكاتب المعاصر وبين ابطالهم** :

على أن الكاتب الكلاسيكي لا يؤمن بما يؤمن به بطله، أما الكاتب التراجيدي المعاصر فيتأرجح ما يؤمن به بطله وما يؤمن به هو. في حين أن (أونيل) كما يرى د. رشاد رشدي يؤمن بأن

بطله " (الانسان) حرٌ في الأختيار "".

والفرق بين الكاتب الكلاسيكي وبطله يتمثل في أن الكاتب الكلاسيكي كان يؤمن بالجبر الغيبي القدري ولكنه يصور بطله غير مؤمن بالجبر ايمانا تاما حيث يرى نفسه مسيراً وليس مخيّراً، يعتقد أنه حر مريد، يتصرف كيفما شاء دون قيود غيبيه، بينما يكون فكر الكاتب نفسه عكس ذلك، وهو يصور بطله مسيرا في حين أن القدر يرسم له مسبقا جوهر وجوده وسلوكه، من هنا ينبع الصراع بين الانسان وبين قدره ، وهو أمر يكون فيه الانسان (البطل) ضحية هذا الصراع . ولأنه يعلم مسبقا أنه سوف ينكسر أمام القدر وسيكون ضحية نتيجة لوقفته أمام قدره. فهو يكون لذلك بطلا مأساويا . فالإصرار على تحقيق ما يريد علي الرغم من ادراكه بأن ما يريد هو عكس ما يريده له القدر.

- ما رسمه له جبرا قبل أو يوجد - وعلى الرغم من ادراكه لعاقبة سيره في سبيل تحقيق ما يريد علي حساب ما رسمه له القدر فيه هلاكه ومع ذلك فهو يقدم عليه في كل معاني المأساة، اذ هو يضحي بنفسه في سبيل ما يعتقد وما يؤمن به.

اشكالية طرح د. رشاد رشدي بشأن الجبر والاختيار :

على ذلك فـأونيل يؤمن بأن البطل حـر، في حين أن الكلاسيكيين والمحدثين الدراميين لم يؤمنوا إلا بأن البطل المسرحي (الانسان) مجبرا ، مع اختلاف شكل الجبر .

وتلك اشكالية تستلزم البحث، لأن ما جاء فيها بقلم رشاد رشدي وفكره في هذه المقدمة النظرية هو مجرد (رأس موضوع) وما اضفته من ملاحظات حول إيمان كتاب الدراما الكلاسيكية الي جانب ايمان الدراميين المحدثين بأن الانسان (مجبر) بشكل من أشكال الجبر، ليس الا مجرد تعليق انطباعي فرضته الملاحظة التحليلية الآنية التي لم تتطور فتصبح موضع دراسة تحليلية .

وهو أمر يحتاج كما قلت الى دراسة منفصلة وشاملة :

* **الموضوع الثالث** :(حول تناقض ما ختم به د. رشاد رشد مقدمته مع ما بدأ به تلك

المقدمه).

يقول د. رشاد رشدي في خاتمة دراسته تلك : والموضوع هنا هو الموضوع القديم نفسه الذي كان وسيكون دائما موضوع الدراما الوحيد ، الانسان في صراعه مع قدره وقد كان الصراع في الأزمان الماضية مع الآلهة ، ولكنه الآن صراع الانسان مع نفسه، مع ماضيه، مع محاولته للانتماء ".[1]

التعليق عليه : نعرف أن الإنتماء يكون بانتساب الفرع للأصل انتساب المحدث للقديم ، والمتغير للثابت، وشبه الثابت للأكثر ثباتا. فاذا كانت الدراما بتعبير د. رشاد رشدي في بداية مقدمته : حديثة تهدف الي تغيير العالم وتعتبر ذلك أصل وجودها عند الاتجاهات المسرحية الحديثة كلها، وقديمة تهدف الى تغيير العالم أيضا دون أن تعتبر ذلك أصلا لوجودها فكلتاهما تتشابهان من حيث تحقيقهما للتغيير، أي للنتيجة أو الإرث الاجتماعي والانساني. وهمامتشابهان من حيث وحدة الموضوع الذي يتناولانه (الانسان في صراعه مع القدر) فكيف يكون الصراع مع الآلهة هو صراع مع قدر الانسان ويكون صراع الانسان مع نفسه هو صراع مع قدره أيضا؟!

وباي الرأيين يمكن أن نأخذ .. رأيه الأول : الذي يرى فيه أن الدراما الحديثة منذ ابسن – كلها ثورية وتهدف الى تغيير العالم وتجعل ذلك أصل وجودها، أم نأخذ **بالرأي الثاني**: حيث تتشابه الدراما الحديثة مع الدراما القديمة في الموضوع وفي محاولة الانسان للانتماء، وكيف والموضوع واحد والمتنازع عليه واحد عند القدماء والمحدثين ؟ يجوز وصف المحدث بالثورية ووصف القديم بغير ذلك ؟! وما الثورية في النزوع الى الانتماء ، اذا كان الانتماء نزوع الجديد الى حضن الأصل القديم وكيف يكون الرجوع الى الأصول المتبعة والثابتة نوعا من الثورية؟؟

تلك قضايا ومفاهيم تحتاج الى تأملات نقدية أكثر عمقا .

---

(١) د. رشاد رشدي ، نفسه ص ص ٢٢ – ٢٣.

في الختام

إن موضوع المصادر في مجال المسرح موضوع كبير – على ما رأينا – ولئن وقفنا في (المجلد الأول) من هذه الدراسة عند المصادر الصحفية للثقافة المسرحية وعند مقدمات النصوص المسرحية المترجمة في اللغة العربية في (سلسلة روائع المسرح العالمي) بوصفها مصدرا من مصادر الثقافة المسرحية، فان استكمال رصد تلك المصادر وتقييمها في مقدمات النصوص المسرحية التي صدرت في سلاسل مسرحية مترجمة في اللغة العربية لأمر يجب الوقوف عنده في (المجلد الثاني) من هذه الدراسة .

هذا الى جانب توثيق المسرح المصري الذي نقف عنده في (المجلد الثالث) ، ذلك لأن التوثيق – في حد ذاته – يعد نوعا من التأمين لمصادر الثقافة المسرحية، لذلك فإن النهوض بتوثيق المسرح المصري، يدخل في صميم الخدمة العلمية الواجب توفيرها للباحثين في مجال تقييم دور قام به الابدا ع المصري وبيان مستويات نهوضه ومنحدراته ومستويات نقده وتقييمه ومن ثمّ تقويمه وتنميته وتطويره . غير أنه لا بد من وقفة أخيرة للتفريق بين المصادر والمنابع، حيث أنني قصدت من هذه الدراسة باجزائها – ما كتب حول النصوص المسرحية وعروضها – بهدف تحليل محتواها في مبحث ، وتحليل مضمونها في مبحث آخر، في اطار الدراسة نفسها ، بما يلقي الضوء الكاشف على هذه الكتابات ويبين قيمتها التثقيفية في مجال المسرح وفنونه.

أما المنابع : فهي تلك الأصول الموضوعية التي يستند اليها الابداع المسرحي نصا وعرضا، وهي متشعبه : منها ما هو اجتماعي ومنها ما هو تاريخي ومنها ما هو أسطوري وما هو شعبي وما هو ديني أو تراثي ومنها ما هو طبقي أو فلسفي .. الخ.

وهذا ما لا يدخل ضمن أهداف هذه الدراسة في كل أجزائها واذ نقول المصادر فاننا نقصد الكتابات النقدية والتحليلية للمسرح في الصحف والمجلات ومقدمات النصوص المسرحية

لتلك النصوص المترجمة الى جانب مقدمات المؤلفين أنفسهم لنصوصهم ، تلك التي يفيد منها القارئ العادي المهتم بالمسرح ويفيد منها المثقف المسرحي، كما يفيد منها رجل المسرح نفسه، وذلك تدعيما للمسرح نفسه رسالة وفنا .

أبو الحسن عبدالحميد سلام

الرياض يوم الخميس ١٩٩٢/١٢/٣١م

الموافق ١٤١٣/٧/٧هـ .

ثبت المصادر والمراجع والهوامش

مصادر المبحث الأول ومراجعه وهوامشه :

١- انظـر : تشيلدون تشيني، المسـرح في ثلاثة آلاف عـام ، ت : ديني خشبـة، (القـاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.

وانظر : الاردايس نيكول، المسـرحيـة العـالميـة – اربعـة اجـزاء ، (القـاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر).

٢- انظر : ارسطو ، الشعر، ترجمة د. ابراهيم حمـادة (القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٨٢م).

وكذلك برتولد برخت، نظرية المسـرح الملحمي ، ترجمـة د. جـميل نصيف (بيروت ، دار المعرفة د/ت).

كذلك ، انظر : انتونان آرتو ، المسـرح وقرينه ترجمـة د. سـامية أسـعد (القاهرة مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٣م.

وانظر ايضـا د. نعيم عطيه، مسـرح العبث – أصـوله ومـفـهومـه – (القـاهرة سلسلة المسرح العالمي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.)

وانظر : الاردايس نيكول، علم المسـرحـية ، ترجـمـة : دريني خشـبـة (القـاهرة مكتـبة الانجلو المصرية).

٣- راجع : أحمد زكي ، عبقرية الاخراج المسرحي (القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٠م.

وانظـر : أحـمـد زكي، المخـرج والتـصـوير المسـرحي (القـاهرة، الهـيـئـة العـامـة للكتـاب ١٩٨٨).

٤- راجع : لاجوس اجري، فن الكتابة المسرحية ، ت دريني خشبة (القاهرة مكتبة نهضة مصر ١٩٨٢م).

وكذلك : روجرز بسفيلد الابن ، فن الكاتب المسرحي (القاهرة ، مكتبة النهضة ١٩٧٨م).

٥- راجع : الكسندر دين ، أسس الاخراج المسرحي ت : سعدية غنيم (القاهرة، الهيئة المصرية العامة لكتاب ١٩٨٠م)

٦- د. محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد المسرحي ، (بيروت ، دار النهضة العربية)

وكذلك راجع : د. محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحي (القاهرة الانجلو المصرية).

٧- راجع : مسرح جان بول سارتر : الذباب، الجحيم، موتى بلا قبور، المومس الفاضلة.. الخ .. وسنعود الى درس مصادر الثقافة في مسرح سارتر في المجلد الثاني من هذه الدراسة.

٨- راجع : مسرح جورج برناردر شو : بيت القلوب المحطمة ، الانسان والسلاح - حيرة الطبيب ، اندروكليز والأسد ، قيصر وكليوباطرة .. الخ.

٩- وراجع : مسرح توفيق الحكيم : بيجماليون ، شهر زاد ، السلطان الحائر ، الأيدي الناعمة، شمس وقمر (شمس النهار) ، راجع الحكيم ايضا في كتابه قالبنا المسرحي وكلها صادرة في القاهرة عن مكتبة الآداب بالجماميز.

١٠- راجع: مسرح يوسف ادريس : جمهورية فرحات ، المهزلة الأرضية - عن المسرحية - مسرح الحكيم.

١١- راجع مسرحيات د. يوسف عز الذين عيسى : بيت بلا نوافذ ، نقطة ماء - اصدار دار المعارف بمصر ١٩٨٨م

١٢- راجع : مسرحيات د. عبدالغفار مكاوي: البطل ، اصدار كتاب الهلال (القاهرة مؤسسة دار الهلال).

١٣- راجع : مسرح برتولت بريشت : دائرة الطباشير القوقازية، سلسلة روائع المسرح العالمي ع (٣٠) القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٤)

والأم شجاعة ترجمة سعد الخادم ، القاهرة الدار المصرية للتأليف والنشر وغيرها.

١٤- راجع : مسرح بيتر فايس التسجيلي : مارا - صاد ، انشودة غول لويز يتانيا... الخ ... سلسلة مسرحيات عالمية (القاهرة المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والنشر).

١٥- انظر : مسرح الفريد فرج : سليمان الحلبي، علي جناح التبريزي وتابعه قفه، سلسلة مسرحيات عربية (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦).

١٦- أعداد مجلة المسرح المصرية في اصدارها القاهري عن هيئة الموسيقى والاذاعة والتليفزيون والمسرح بمصر.

١) الأعـــداد : ١ - ٢- ٣ - ٤- ٥- ٦ - ٧- ٨- ٩- ١٢ - ١٣ - ١٤ - ١٥- ١٧ - ١٨ - ١٩ - ٢٠ - ٢١ - ٢٤ - ٢٥ - ٢٦ - ٢٧ - ٢٩ - ٣٠ - ٣٦ - ٣٨ - ٤٠ - ٤١ للاعوام ٦٤-١٩٦٧م.

مصادر المبحث الثاني ومراجعه :

١- فاروق عبدالقادر " متى تنتهي اللعبة " (روز اليوسف) ع ٢١٩٥ في ١٩٧٠/٧/٦م.

٢- نبيل بدران "النار تحرق الزيتون " (الاخبار) ١٩٧٠/٤/٢٢م.

٣- عبدالله الطوخي " ليلة مع النار والزيتون " (صباح الخير) ١٩٧٠/٥/٨م.

٤- كاتب مجهول الاسم "المسرح والقضية " (الاذاعة والتليفزيون) ١٩٧٠/٩/٦م.

٥- أحمد عبدالمعطي حجازي "عصافير المسرح القومي " (روز اليوسف ١٩٧٠/٥/١٨م.

٦- مجهول الاسم " ــــــــــــ " (المصور) ١٩٧٠/٤/١٦م.

٧- فاروق عبدالقادر "انتبهوا النار في غصن الزيتون " (روز اليوسف) ١٩٧٠/٤/٢٧م.

٨- محمد عودة "النار والزيتون والجمهور " (الجمهورية) ١٩٧٠/٤/٢٥م.

٩- الاسم مـجـهـول "واحـد + واحـد + واحـد لا تسـاوي دائمـا ثلاثة " (الكواكب) ١٩٧٠/٤/٢٨م.

١٠- مديحة كامل انتهت خرافة "الجمهور عايز كدة " (الكواكب) ١٩٧٠/٦/٢.

١١- د. عبدالمنعم اسماعيل أول محاولة كاملة ... في اتجاه المسرح الشامل (الجمهورية) ٢٦/٤/١٩٧٠م.

١٢- نبيل بدران "أوراق الزيتون لم تعد خضراء" (آخر ساعة ١٠/٥/١٩٧٠م).

مصادر المبحث الثالث ومراجعه .

أولا : المصادر :

سلسلة (روائع المسرح العالمي) الأعداد ٢ – ١٨ – ٣٥ – ٤٢ – ٧٢ – ٣١ – ٧٨ – ٣٠ – ٦٨ – ٧٦ – ٧٤ – ٢٢ – ٢٥ – ١٤ – ٧ – ٣٧ – ٦٠ – ٢٤ – ٤٤ – ٣٩ – ١٥ – ٥١ – ٥٠ – ٧٢ – ٤٣ – ٤٧ – ٢٣ – ٣٨ – ٥٤ – ٤ – ٢٣٨ – ٤٨ – ٢١ – ٦٧ – ٥٨ – ٦١ – ٥٦ – ٥٥ – ٦٤ – ٤١ – ٩ – ٥ – ٥٧ – ٧٧ – ١٨ – ٥٣ – ٦٦ – ٢٧ – ٧٣ – ١٩ – ١٣ – ٤٩ – ١٧ – ١٦ – ٢٠ – ٢١ – ٢٢ – ٢٩ – ٢٦ – ٥٩ – ٦٣ – ٧١ – ٦٥ – ٦٣ – ٤٥ – ٤٦ – ٣٦ – ٣٤ – أ – ٨ – ١٠ – ١١.

صدرت عن وزارة الثقافة المصرية ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر بالقاهرة.

ثانيا : المراجع .

١- د. شفيق مجلي "الحوار في المسرح الطبيعي" (المسرح) ع (٨) اغسطس ١٩٦٤ نفسه.

٢- د. شفيق مجلي "الكوميديا القاتمة (المسرح) ع/٢ في فبراير ١٩٦٤، سبق الاشارة للمصدر.

٣- د. هـ. بارو ، الرومان ت : عبدالرزاق يسري (القاهرة، الألف كتاب ٦١٢ دار نهضة مصر للطبع والنشر ١٩٦٨م.

٤- الارديس نيكول، المسرحية العالمية ج١ سبق الاشارة اليه .

٥- سينكا ، مسرحية أوديب (من المسرح العالمي) ، الكويت وزارة الاعلام الكويتية .

٦- مايرز ، الواقعية المتأخرة (امريكا ، جامعة شيكاغو ١٩٢٧).

٧- د. عزيز سليمان "الحركة الواقعية في المسرح ، (المسرح) ع ٨ نفسه.

٨- بامبر جاسكوين ، الدراما في القرن العشرين ت : محمد فتحي (القاهرة ، دار الكاتب العربي د/ت.

٩- د. عبدالغفار مكاوي التعبيرية سلسلة المكتبة الثقافية القاهرة المؤسسة العامة للكتاب.